



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Lazzaro felice - La figura dell'antieroe e il suo significato per la
costruzione del genere“

verfasst von / submitted by

Julia Philomena Baschiera, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 149 349

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Romanistik Italienisch

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Friedrich Frosch

Indice

1	Introduzione	3
2	Protagonismo e costruzioni di genere nel cinema italiano	5
2.1	La rivoluzione sociale	8
2.2	Il Neorealismo	10
2.3	L'eredità del Neorealismo e il "Nuovo Cinema Italia"	19
3	Tra eroismo e antierismo - Tipi di personaggi nel cinema	28
3.1	Il supereroe	28
3.2	L'antieroe.....	35
3.3	Il cambiamento del protagonismo attraverso i media e la società dei consumi	41
4	Alice Rohrwacher e i suoi motivi cinematografici di simbolismo religioso e giovani antieroi.....	44
5	Analisi del film	56
5.1	Lazzaro, l'antieroe e l'emarginato	56
5.2	Tancredi, l'antieroe dalla "solidarietà combattiva"	61
5.3	Il meta-livello religioso	69
5.4	L'inversione della gerarchia.....	72
6	Conclusione	83
7	Fonti.....	89
7.1	Libri.....	89
7.2	Fonti dei media.....	91
7.3	Fonti delle immagini.....	93

1 Introduzione

La presente tesi magistrale, che si basa sul lungometraggio "Lazzaro Felice" della regista italiana Alice Rohrwacher, si concentra sulla figura dell'antieroe nel cinema d'autore italiano. Il mio interesse per questa figura cinematografica nasce principalmente dalla consapevolezza che, nonostante la sua presenza nel cinema contemporaneo, è uno dei personaggi che non è ancora stato oggetto di ricerca. Il fatto che nel cinema d'autore italiano contemporaneo gli antieroi e altri personaggi non convenzionali stiano diventando sempre più protagonisti delle narrazioni cinematografiche ha rafforzato ulteriormente il mio interesse di ricerca e allo stesso tempo ha conferito all'argomento la rilevanza di un'indagine scientifica.

Utilizzando esempi cinematografici a partire dagli anni Sessanta, come Michele in "Banditi a Orgosolo", pastore squattrinato e socio-critico, nonché uno dei primi rappresentanti della figura dell'antieroe, troverò e analizzerò personaggi del cinema italiano d'autore che si discostano dal tipo di eroe classico, riflettendo così i cambiamenti socio-politici e, allo stesso tempo, mostrando rotture con le convenzioni nella narrazione cinematografica e raccogliendo l'eredità del neorealismo. Il lungometraggio del 2018 "Lazzaro felice" di Alice Rohrwacher si rivela un esempio conciso di questa sintesi tra narrazione moderna ed eredità neorealista, motivo per cui funge anche da oggetto centrale di indagine per questa tesi. Le domande di ricerca centrali di questa analisi saranno:

In che misura Lazzaro Felice appartiene al genere Nuovo Cinema Italia (Cfr. Wagner, Winkler: Maske und Kothurn 0025-4606 / Nuovo Cinema Italia 2010: p. 9)?

In che misura Alice Rohrwacher utilizza le convenzioni drammaturgiche e in che misura le infrange?

Cosa caratterizza un antieroe e come riesce questa figura a condurci attraverso una storia astratto-poetica?

In che misura gli antieroi passivi e attivi si differenziano l'uno dall'altro, utilizzando l'esempio del flemmatico Lazzaro in Lazzaro Felice e della ribelle Cate in Bellas Mariposas?

Cosa rende una storia astratto-poetica e quindi anche non convenzionale?

Dove si trovano questi elementi in altri film e come vengono trattati? Tra questi, ad esempio: Reality di Matteo Garrone, Banditi a Orgosolo di Vittorio De Seta, Mio cognato di Alessandro Piva o La dolce vita di Federico Fellini?

In che misura è importante che il regista di Lazzaro felice sia una donna? In generale, come vengono raccontati i personaggi femminili e maschili nei film che ho selezionato, quali discorsi ci sono dietro e come si posizionano i registi?

Poiché il cinema italiano ha avuto un ruolo importante nella società italiana e ha prodotto significativi paradigmi di cambiamento sociale - soprattutto dopo il fascismo, quando il mezzo cinematografico fungeva da propaganda e quindi come strumento essenziale di potere -

questo articolo si concentrerà non solo sugli studi cinematografici ma anche sulle analisi socio-culturali.

La mia analisi si concentrerà principalmente sulla figura di Lazzaro in *Lazzaro Felice* e sulle sue caratteristiche distintive di antieroe passivo, che confronterò con altre figure di antieroi del cinema d'autore italiano. Con l'aiuto della ricerca nell'ambito degli studi culturali, voglio anche far luce sui cambiamenti del protagonismo nel cinema a partire dal *boom economico*, dalla crescita dei media e della società dei consumi italiana dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, e quindi anche sui retroscena e le motivazioni dell'attuale protagonismo del cinema d'autore e del suo nuovo antieroe.

Inoltre, questa tesi analizza le caratteristiche del nuovo cinema d'autore italiano, che includono la dimostrazione della diversità culturale, sociale ed etnica, la tematizzazione delle divergenze economiche e anche la diversità linguistica all'interno del paese. La differenza tra Nord e Sud è al centro di molti film d'autore contemporanei e socio-critici, così come la dimostrazione delle gerarchie interne e dei sistemi di potere, l'evidenziazione della differenza tra città e campagna e tra modernità e tradizione.

Questi temi sono al centro anche di *Lazzaro Felice*, che mostra un sistema di potere arcaico e da tempo illegale: quello della cosiddetta Marchesa Alfonsina de Luna - chiamata nel film anche "Regina delle sigarette" - che vive nell'agiatezza e sfrutta un gruppo di braccianti. Attraverso questa giustapposizione tra i braccianti e la famiglia della Marchesa Alfonsina de Luna, il film evidenzia in modo particolare il divario tra ricchezza e povertà, come si può trarre da diverse scene del film.

Anche per questa tematizzazione di ambienti contrapposti, che in *Lazzaro Felice* si manifesta sia attraverso la dimostrazione di possedimenti diversi, come l'appartamento nobilmente arredato della marchesa Alfonsina de Luna e l'ostello squattrinato degli operai, ma anche successivamente attraverso la migrazione dalla campagna al mondo urbano moderno e tecnologizzato, *Lazzaro Felice* può essere annoverato tra i film del *nuovo cinema italiano*. Oltre alla categoria di film d'autore, il film rientra anche nel genere del *road movie*, in cui il viaggio fisico ma anche psicologico dei personaggi è essenziale, in quanto oltre al viaggio fisico, il *road movie* si concentra spesso anche su un viaggio interiore che innesca cambiamenti e sviluppi mentali ed emotivi nei personaggi. In *Lazzaro felice*, tutti i personaggi del film sperimentano questo viaggio interiore, ma non il protagonista stesso della storia: Lazzaro rimane letteralmente immutato fino alla fine.

Questo aspetto dell'immutabilità e dell'atemporalità è centrale per *Lazzaro Felice* e mostra così paralleli con narrazioni bibliche come il Vangelo di Luca e il racconto *Il ricco e il povero Lazzaro*, ma anche con la mitologia romana e la saga di *Romolo e Remo*. Per l'analisi di questi motivi religiosi e filoni narrativi, questa tesi attinge quindi anche alle teorie degli studi religiosi, oltre che alle dichiarazioni della regista Alice Rohrwacher, che sostiene i suoi motivi religiosi in interviste citate.

2 Protagonismo e costruzioni di genere nel cinema italiano

Per comprendere e analizzare il panorama culturale italiano del presente, nonché le opere e i protagonisti del cinema contemporaneo, è necessaria una contestualizzazione storica. Il periodo più glorioso del cinema italiano risale agli anni Sessanta e si sviluppa dall'inizio dell'industria cinematografica produttiva negli anni Trenta. Nell'Italia fascista di Benito Mussolini, che guidò il regime come dittatore a partire dal 1925, il mezzo cinematografico fu severamente limitato nella sua espressione artistica dalla censura, ma istituzionalizzato commercialmente a fini propagandistici e in generale promosso in modo intenso e coerente¹. In particolare, attraverso la creazione dell'Istituto LUCE, il regime si assicurò il controllo dei media e introdusse i cosiddetti "cinegiornali" come strumento di propaganda essenziale: nel 1926 tutti i gestori di sale cinematografiche furono obbligati per decreto a proiettare i "cinegiornali" dell'Istituto LUCE prima di ogni proiezione cinematografica.²

Il cinema italiano conobbe un grande afflusso di pubblico durante gli anni della guerra, diventando i luoghi preferiti per l'intrattenimento nel tempo libero. Tra il 1940 e il 1942, la vendita dei biglietti aumentò del 30%; c'erano più di 5.000 schermi e l'industria cinematografica assorbì l'80% della spesa governativa per le arti dello spettacolo e la musica. Il regime fascista vedeva come modello il cinema di Hollywood, che dominava il mercato soprattutto negli anni tra il muto e il parlato³. Lo storico del cinema italiano Gian Piero Brunetta scrive a proposito di questa "invasione cinematografica" americana (Cfr. Brunetta, Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica 1975) che lo spettatore italiano mostra una naturale ospitalità e sembra il più disposto di tutti gli europei a familiarizzare con Greta Garbo e Marlene Dietrich, Gary Cooper e Jean Harlow, e a far coesistere forme inedite e diffuse di politeismo con il culto monoteistico intorno al capo dello Stato.

Ispirato dall'evasione delle commedie cinematografiche americane, è nato il genere *telefoni bianchi*. In questi film, il fascismo è stato deliberatamente aggirato con l'obiettivo di raggiungere un pubblico borghese attraverso contenuti non politici e di intrattenimento. Un primo esempio di opera appartenente a questo genere è *La segretaria privata*, un remake di un'opera cinematografica realizzata in Germania da Wilhelm Thiele e diretta da Goffredo Alessandrini in una versione italiana del 1931.

*La segretaria privata*⁴, il primo lungometraggio di Alessandrini, ha come figura principale la segretaria Elsa Lorenzi. Arrivata dalla campagna nella grande città nella speranza di trovare lavoro e, a causa delle strutture sociali patriarcali, Elsa viene costantemente oggettivizzata, sessualizzata e giudicata e percepita dagli uomini sulla base del suo aspetto. All'inizio, un impiegato della banca - che viene rappresentato come un uomo debole e ridicolo a causa della sua bassa statura - cerca di ottenere un lavoro per Elsa, che otterrà davvero perché il direttore del personale è sessualmente interessato a lei. Sebbene questo film, che fu un grande

¹ <https://homepage.univie.ac.at/Elisabeth.Fraller/faschismus.html>

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ <https://www.cinematografo.it/film/la-segretaria-privata-fx58xodj>

successo cinematografico in Italia, documentasse i ruoli di genere, l'abuso di potere e in generale lo zeitgeist dell'epoca a livello socio-culturale, in una società in cui una donna può realizzare i suoi desideri solo con l'aspetto fisico e un uomo di buon cuore senza muscoli rimane solo un ridicolo personaggio secondario, la presenza fascista in Italia fu completamente ignorata a parte nel livello socio-politico.

Completamente diversi erano invece i film di propaganda fascista, in cui Mussolini e la sua dittatura venivano deliberatamente tematizzati e glorificati. L'attenzione era rivolta al ritorno ai valori tradizionali, allo sport, alla disciplina, al progresso industriale e alla glorificazione della gioventù e dello spirito combattivo. L'obiettivo principale del regime era mostrare la rapida industrializzazione e modernizzazione dell'Italia negli anni Trenta, ma non la miseria, la disoccupazione o lo sfruttamento della società.⁵ Per questo motivo, il film esempio "Ragazzo" del 1934 è considerato un film di propaganda particolarmente controverso.

Il protagonista della storia è Giovanni, giovane che vive in un quartiere popolare alla periferia di Roma e rimane in città dopo la morte del padre, mentre il resto della famiglia torna a casa. Rimasto solo, trascorre tutto il suo tempo libero in locali malfamati, scivolando così nella criminalità. Una donna, ritratta come poco influente come nell'esempio cinematografico de *La segretaria privata*, cerca di dissuadere Giovanni dalle cattive compagnie al confronto, fallendo. Solo un rappresentante del fascismo aiuta Giovanni a uscire dal precariato, convincendolo a entrare in un'associazione giovanile fascista dove può seguire un nuovo stile di vita morale.

Da un lato, questo film ha un chiaro scopo propagandistico: veicolare il messaggio che solo attraverso il fascismo si può trovare una via d'uscita dalla miseria e trovare un nuovo significato nella vita; dall'altro, mostrando gruppi sociali marginali e tragici destini individuali, ha linee di trama che rivelano paralleli con il neorealismo e hanno portato alla sua ricezione controversa.

"Ragazzo" è l'unico film a ricevere un veto totale sotto il fascismo. È stato sostenuto, anche se il fatto non è documentato, che Mussolini intervenne personalmente (Cfr. Jean A. Gili, *Le cinéma italien à l'ombre des faisceaux (1922-1945)*, 1990 p. 216.) mentre il film era già pronto per la proiezione, mentre in molti altri casi la censura interveniva preventivamente o approvava film solo dopo significativi tagli o revisioni. Sulle ragioni di questo insolito intervento, anche se i più non potevano vederlo, gli storici hanno avanzato diverse ipotesi. Alcuni hanno sostenuto che le motivazioni di questo intervento di censura fossero da rintracciare nella sua rappresentazione eccessivamente realistica. I censori avrebbero ritenuto il film troppo crudo, le riprese della vita in quartieri squallidi e disdicevoli e, nonostante il finale ottimistico, avrebbero percepito l'insinuazione che il fascismo recluta i suoi gregari tra furfanti, ladri e gentaglia per combattere una "rivoluzione" che ora si preoccupa di far dimenticare il passato scellerato. (Cfr. Argentieri: *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, p.49).

⁵ <https://homepage.univie.ac.at/Elisabeth.Fraller/faschismus.html>

A causa di questa controversa rappresentazione dei lungometraggi dell'epoca, molti sostenitori del fascismo preferirono gli apolitici "telefoni bianchi" o i film storici a puntate con il superuomo Maciste. A impersonarlo fu Bartolomeo Pagano, che come grande star del cinema muto diventerà un precursore dei personaggi di Marvel. Egli interpretò per la prima volta il muscoloso cacciatore di montagne Maciste nell'epopea storica Capiria del 1914, la produzione più costosa del cinema muto italiano. L'epopea di tre ore fu il primo film ad essere proiettato alla Casa Bianca di Washington. Fino agli anni Venti, Pagano ha incarnato il gigante bonario del cinema, un eroe popolare che doveva rafforzare la volontà di perseverare in tempi incerti. Durante il fascismo, il regime di Mussolini lo elevò a modello e lo stilizzò come un "superuomo". Secondo Brunetta, non è un caso che i film seriali con Maciste abbiano avuto particolare successo perché si trattava di un personaggio semplice e buono, vendicatore e protettore dei deboli, ma allo stesso tempo dotato delle caratteristiche dell'"uomo forte" che gradualmente propagava e diffondeva alcuni metodi e ideali comuni al fascismo (cfr. Brunetta, Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica 1975). La misura in cui queste caratteristiche corrispondono ai successivi supereroi dell'universo Marvel e quindi hanno plasmato contemporaneamente diverse generazioni e ruoli di genere sarà spiegata più dettagliatamente nel terzo capitolo.

Il regime fascista promuoveva quindi, oltre ai generi cinematografici citati, anche numerose istituzioni cinematografiche che sono ancora attuali, ma che risalgono ai primi anni Trenta, quando i fascisti cercarono sempre più di creare una nuova immagine colta dell'Italia di Mussolini a livello internazionale.⁶ Queste istituzioni cinematografiche erano:

1. *"La Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia" fu fondata da Mussolini nel 1932 e fu considerata uno status symbol tra le ambizioni culturali rappresentative del regime e un'espressione della volontà di porre l'Italia al centro dell'attenzione mondiale attraverso il cinema. L'inaugurazione avvenne il 6 agosto 1932 e associò il cinema come forma d'arte a un'atmosfera sofisticata ed elegante. La "Coppa Mussolini" è stata assegnata come premio principale per il miglior film dal 1934 al 1942.*
2. *Il "Centro Sperimentale di Cinematografia" fu fondato nel 1935 come fondazione cinematografica finanziata dallo Stato sul modello della Scuola di Cinema di Mosca (1919). Il suo obiettivo era quello di creare un cinema politico all'interno di una struttura direttamente controllata. Il direttore di questa nuova istituzione fu Luigi Chiarini, di formazione filosofica e influenzato da Giuseppe Gentile.*
3. *„La Cinecittà" è stata fondata nel 1937 alla periferia di Roma, nel quartiere Quadraro di via Tuscolana (con una superficie totale di 600.000 metri quadrati), dove si trova tuttora, come il più importante studio cinematografico italiano.*

Il cinema era dunque un mezzo di manipolazione del potere, una componente essenziale della dittatura e serviva soprattutto alla strumentalizzazione politica piuttosto che all'espressione artistica. A tal proposito, come si può leggere nella prima immagine nella prossima pagina, un

⁶ Ibid.

manifesto di propaganda fascista di Mussolini recava la scritta "La cinematografia é l'arma più forte". Dopo la caduta del fascismo, solo pochi dipendenti di Cinecittà seguirono Mussolini a Venezia alla fine del 1943, dove la Repubblica di Salò allestì i suoi studi cinematografici e cercò di fondare una nuova città del cinema. Cinecittà divenne un importante obiettivo strategico prima per i tedeschi, poi per l'occupazione alleata e, dopo la distruzione, non vi si poterono più girare film fino al 1946/47. In questo contesto diventa comprensibile anche il motivo per cui i primi film neorealisti non sono stati girati in studio⁷.



Immagine 1: Archivio storico Istituto Luce⁸

2.1 La rivoluzione sociale

La fine della Seconda Guerra Mondiale diede inizio al cinema neorealista, che si concentrava su due temi principali: la guerra appena conclusa con il movimento di resistenza che l'ha accompagnata, e il presente con i suoi problemi sociali.

Il Neorealismo è caratterizzato da principi estetici e narrativi. La rinuncia a fantasiose narrazioni fiabesche e a protagonisti eroici come Maciste riconduce all'origine del tipo di antieroe presente nel cinema d'autore contemporaneo. In totale contrasto con Maciste, Lazzaro, ad esempio, si caratterizza per la sua aura tranquilla, la sua statura esile e le sue caratteristiche di aspetto androgino, che verranno approfondite nel terzo capitolo.

Mentre la rappresentazione realistica del film di propaganda "Ragazzo" è stata criticata, il film neorealista si è concentrato interamente sulla realtà sociale della vita quotidiana, sulla profondità e sulla storicità in essa contenute. Il tema della gente comune e della sua vita nell'Italia del dopoguerra assume una dimensione quasi sublime nel cinema neorealista, che eleva il quotidiano a spettacolare, non romanticizza la miseria e mette a nudo la decadenza di una classe sociale superiore. Michelangelo Antonioni, regista, autore e pittore italiano, ha riassunto molto bene lo spirito dell'epoca: "Nel dopoguerra c'era un grande bisogno di verità, e sembrava possibile fotografarla da ogni angolo di strada" (cfr. C. Chiellino: Der neorealistische Film, in: Text und Kritik, Bd. 63, p. 24).

⁷ <https://homepage.univie.ac.at/Elisabeth.Fraller/faschismus.html>

⁸ <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL0010034212/12/apparato-scenografico-gigantografia-mussolini-e-scritta-propagandistica-cinematografia-e-l-arma-piu-forte-allestito-cerimonia-1.html?startPage=20>

Sebbene la nascita del Neorealismo sia avvenuta in un periodo di tempo relativamente breve e il numero di film neorealisti sia stato esiguo rispetto alla produzione totale di film italiani, questo nuovo genere di film ha avuto una grande influenza sull'intera produzione cinematografica europea. André Bazin è considerato uno dei più importanti critici cinematografici francesi del secondo dopoguerra e un pioniere del movimento cinematografico francese "Nouvelle Vague". I suoi testi di critica cinematografica e le sue tesi sul realismo cinematografico l'hanno reso un pioniere essenziale nella diffusione del neorealismo. Nelle sue tesi Bazin ha distinto tre livelli di realismo cinematografico:

- Il livello ontologico

Questo livello riguarda la specificità del mezzo filmico, cioè le proprietà che riguardano tutti i film. Il primo teorema del livello ontologico si rifà alla metafora dell'impronta o della traccia. Nel secondo teorema, Bazin fa riferimento alla metafora dello specchio per esprimere la particolare presenza iconica dell'immagine cinematografica.

Anche l'efficacia del cinema ha origine nell'ambito dell'ontologia. È sbagliato dire che il cinema non è in grado di metterci "in presenza" dell'attore. Lo fa come uno specchio (che, si ammetterà, mostra la presenza di chi vi si riflette), ma uno specchio a riflessione ritardata, il cui rivestimento cattura l'immagine (Bazin 2004, 184).

Il terzo principio è destinato a sostenere il carattere elementarmente realista del mezzo ed è indipendente dagli altri due. Bazin giustifica qui la sua tesi attraverso la costituzione storica del film piuttosto che gli specifici elementi tecnici, semiotici o fenomenologici del film. Bazin sostiene la necessità di allargare lo sguardo alla preistoria del cinema e alle conquiste del suono e del colore, iniziando così la sua storia del cinema prima delle registrazioni e delle proiezioni dei fratelli Lumière (Cfr. Kirsten 2013, 93-97). Il livello ontologico di Bazin si applica a tutti i tipi di immagini fotografiche e, con due metafore - la traccia e lo specchio - suggerisce una funzione in-dexica e un riferimento diretto al mondo fisico e ottico (cfr. Bazin, André (2004b) *Ontologie des photographischen Bildes* [Ontologia dell'immagine fotografica, 1945/1958]. In: 2004a, pp. 33-42). Il livello ontologico permette di creare un universo ideale a immagine di quello reale, tuttavia con una temporalità indipendente da quest'ultimo. (André Bazin: *Ontologie des photographischen Bildes*. In: *Was ist Film?* A cura di Robert Fischer, Berlino 2004, p.34).

- Il livello storico-teleologico:

Secondo Bazin, c'era già una tendenza realista nell'epoca del cinema muto. " [...] un'arte in cui l'immagine conta soprattutto perché rivela la realtà, non perché vi si aggiunge" (Bazin 2004, 94). Con l'intervento del cinema sonoro, lo stile del film hollywoodiano prevalse in tutto il mondo, come già spiegato in precedenza. Bazin caratterizza la tendenza realista come analitica e drammatica. Da un lato, perché la credibilità dello spazio e l'inequivocabile collocazione del personaggio al suo interno vengono preservate, dall'altro, perché l'intenzione e l'effetto della risoluzione cinematografica sono drammatici e psicologici (Cfr. Bazin 2004, p.99).

Questo stile si basa sui mezzi del montaggio "realistico" perché preserva l'unità drammatica del luogo. La scena avrebbe lo stesso significato se fosse vista a teatro e l'azione sarebbe oggettivamente la stessa. Se si cambiasse ancora la prospettiva della telecamera, la realtà verrebbe semplicemente mostrata in modo più efficace. Intorno al 1938, questa sintesi trova la sua perfetta espressione nel cinema americano e viene gradualmente sostituita da una seconda sintesi negli anni Quaranta. Si passa ora dai parametri artistico-creativi alla tendenza realistica di Flaherty, Murnau e Stroheim, già basata sul documentario. Secondo Bazin, il contributo più importante è il piano sequenza con profondità, come nei film di Jean Renoir, in *Citizen Kane* e *The Magnificent Ambersons* di Orson Welles e *The Best Years of Our Lives* di William Wyler.

Per André Bazin, i vantaggi della dissoluzione scenica, che fa ampiamente a meno di tagli coerenti, drammatici e analitici, si basano sui seguenti tre punti: l'aumento della somiglianza con la percezione normale, cioè l'impressione di realtà viene intensificata e la struttura dell'immagine è più realistica e più indipendente dal suo contenuto (Bazin 2004, 103); il presupposto di un ripensamento più attivo, che richiede addirittura un contributo attivo dello spettatore alla messa in scena (ibid.); l'ambiguità del mondo, poiché non è più fissato un significato univoco, ma sono possibili diverse interpretazioni (Cfr. Kirsten 2013, 99). Come conseguenza al secondo punto, gli spettatori sono costretti a scegliere da soli la sezione dell'immagine a cui dedicare la loro attenzione e a stabilire da soli le relazioni tra le figure dell'immagine che altrimenti sarebbero predeterminate dal montaggio.

- Il livello critico dell'opera:

Per Bazin, non è uno stile, una tecnica o un soggetto a definire il realismo, bensì una moltitudine di approcci molto diversi. "Non c'è uno ma molti realismi [...]. Ogni epoca cerca il suo realismo, cioè quella tecnica e quell'estetica che può meglio catturare, registrare e riprodurre ciò che si vuole catturare dalla realtà" (Bazin 1981, 46). Per Bazin, anche all'interno di un'epoca e persino nell'opera di un singolo regista, i diversi approcci sono realistici in modi diversi.

2.2 Il Neorealismo

In Francia, già negli anni Trenta, è emersa una tendenza cinematografica con il realismo poetico, i cui film realistici e socialmente critici descrivevano il "vero" stato della società. I critici cinematografici italiani furono molto colpiti da questi film e nel 1943 pubblicarono un manifesto in cui invitavano i registi italiani a porre fine al cinema d'intrattenimento convenzionale (i *telefoni bianchi*) e a rappresentare invece i problemi e le preoccupazioni quotidiane di una società segnata dalla guerra. Il film neorealista doveva raccontare le grandi tragedie della gente comune senza includere una morale di stampo fascista, in modo che il loro destino individuale potesse riflettersi in quello della società. Con questo manifesto, i registi sono stati incoraggiati a lasciare finalmente gli studi cinematografici e a girare in location originali, nelle strade e nelle case dei poveri, dove si svolgeva la vita reale.

Per aumentare l'autenticità, questi stessi poveri dovevano diventare attori e la macchina da presa doveva diventare un osservatore senza commenti della realtà non adulterata. E la realtà

del tempo era la povertà, i dolori, la sofferenza sotto la dittatura e l'oppressione della gente comune (Cfr. Cardullo 2011, p.18-28).

Il fenomeno del neorealismo si è quindi sviluppato durante e dopo il regime fascista in Italia. Può essere visto come l'avanguardia cinematografica dei Paesi europei coinvolti nella Seconda Guerra Mondiale o come un precursore del modernismo. Il suo scopo era quello di far conoscere alle classi sociali più agiate come era la vita delle famiglie comuni nella loro lotta quotidiana per il cibo o quella dei soldati dopo essere tornati a casa in un Paese per lo più devastato. Per alcuni critici, il fenomeno è stato un mezzo per esprimere un'accusa politica e sociale; per altri, una ricerca di una verità esistenziale. Per la maggior parte, è andata di pari passo con l'oggettivazione degli eventi cinematografici. Il termine "neorealismo" è stato introdotto dal critico cinematografico Antonio Pietrangeli nel 1942 e utilizzato per la prima volta dal teorico del cinema Umberto Barbaro.

Umberto Barbaro, scrittore, regista, pubblicista cinematografico e docente al Centro sperimentale di cinematografia, che insegnò ad esempio a Roberto Rossellini (cfr. l'intervista del 1973 a Luigi Chiarini, in: Gili 1990, 86. Ben-Ghiat (2001), considerato un mediatore tra letteratura e cinema, nel 1930 intendeva con "neorealismo" una corrente dell'avanguardia tedesca sia in letteratura che in pittura:

„Quelle poi che gli avanguardisti di tutto il mondo chiamano ‘estetiche’ e che poi sono le ‘tendenze’ letterarie e tecniche non hanno una grandissima quantità di trattati in Russia come in Germania o in Francia: e sono il simbolismo, il futurismo e il neorealismo che pur rifacendosi alla letteratura dell’ottocento, non può dirsi un vero e proprio ritorno ma invece ha caratteri di novità, se non di avanguardia, con qualche analogia col neo-realismo tedesco di Döblin in letteratura e dei Dix in pittura più che con quello del nostro Moravia e che col ‘realismo magico’ di Bontempelli”⁹

Quando Barbaro equipara la nuova oggettività della pittura e della poesia al "neorealismo tedesco", conferma una tesi sostenuta dal germanista Bonaventura Tecchi. Nell'Inchiesta sul neorealismo di Carlo Bo, condotta tra il 1950 e il 1951 tra scrittori e critici letterari sulle sue origini e sul suo sviluppo, Tecchi sostiene che neorealismo o nuovo realismo è il termine italiano per Nuova Oggettività. Sachlichkeit, e quindi deriva dalla ricezione interna dell'omonimo movimento letterario tedesco del XX secolo. movimento letterario omonimo degli anni Venti. Sebbene sottolinei la differenza tra "realistico" e "oggettivo" e sia convinto che la tendenza italiana, a differenza di quella tedesca tendenza italiana, a differenza di quella tedesca, non disprezza la forma, ma ci sono delle analogie per quanto riguarda le aspirazioni etiche degli autori e un particolare interesse per le masse, il popolo.

Nel 1943, Barbaro considerava esempi di "neorealismo francese" film di Marcel Carné come *Quai des brumes* (1938), *La chienne* (1931) di Jean Renoir e *La Bête humaine* (1938), tratto

⁹ (Barbaro 1976a, 108. Pubblicata per la prima volta, in *L'Italia letteraria*, n. 45, 9 novembre 1930, 6, la seconda puntata della serie di cinque articoli Letteratura russa a volo d'uccello, dal n. 44, 2 novembre 1930 al n. 8, 22 febbraio 1931).

dall'omonimo romanzo (1890) di Émile Zola. Si sono distinti non solo per la descrizione di conflitti umani esistenziali, ma anche per averne nominato le cause e per aver posto la questione della responsabilità dell'individuo e della comunità gli uni verso gli altri. (Cfr. Barbaro 1976b, 501. Pubblicato per la prima volta in: Film, n. 23, 5 giugno 1943)

Barbaro, tuttavia, non si preoccupa esplicitamente di questi film come relativamente fedeli alla vita, di garantire loro la fedeltà ai fatti. Piuttosto per lui, l'opera d'arte possiede una verità e una probabilità autonome che possono essere rigorosamente separate dalla realtà extra-estetica (cfr. Barbaro 1976b, 501. Pubblicato per la prima volta in: Film, n. 23, 5 giugno 1943).

Il Neorealismo prende la realtà sociale e la rimodella in realismo cinematografico attraverso la scelta del regista. L'intento del neorealismo non è quello di offrire una soluzione o di criticare il passato, ma piuttosto di documentare la storia recente per renderla accessibile a tutti e quindi rendere comprensibile il nuovo inizio della società. Lo sceneggiatore e teorico italiano Cesare Zavattini sottolinea che il regista deve prima riconoscere l'effettiva verità della realtà per evitare di presentarla cinematograficamente come un'immaginazione.

Oltre al quadro di riferimento sociale e ideologico, l'estetica del neorealismo, sviluppata teoricamente e letterariamente soprattutto da Zavattini, diventa decisiva per il cinema dopo il 1945. L'idea di Zavattini secondo cui bastava vedere "la ricchezza della realtà", "prestare attenzione alla realtà" e rinunciare all'"immaginazione", poiché "l'atto creativo risiedeva unicamente nell'elaborazione ottica, ha portato ai film cronologico-documentaristici di Rossellini, ai registi cinematografici più emotivi di De Sica [...] e a tutti i film impegnati sul presente sociale e societario o sull'immediato passato bellico [...]" (Cfr. Sidler 1972, p.172).

Per rendere giustizia a questa pretesa di realtà, i film neorealisti sono caratterizzati da uno stile documentaristico con riprese lunghe che restituiscono agli spettatori la loro indipendenza - dopo anni di propaganda. Le lunghe riprese permettevano agli spettatori di decidere da soli dove guardare nell'inquadratura del film, poiché le storie non erano più manipolate e costruite. Come nel caso del film documentario, molti registi hanno girato senza una sceneggiatura fissa e dialoghi preformati per preservare il più possibile l'immediatezza e l'arbitrarietà realistica. Uno di questi registi è stato il regista sardo Vittorio De Seta, il cui primo lungometraggio "Banditi a Orgosolo" (1961) è diventato un classico della storia del cinema italiano e un ottimo esempio di neorealismo. Per "Banditi a Orgosolo", il regista ha lavorato come un antropologo e ha trascorso molti mesi nella regione sarda della Barbagia per familiarizzare con la realtà sociale, economica e linguistica della popolazione locale.¹⁰ De Seta ha imparato la lingua degli abitanti del villaggio di Orgosolo e ha lavorato per il suo film esclusivamente con attori laici a cui è stato permesso di pronunciare liberamente i passaggi del testo davanti alla telecamera. La storia è incentrata sul pastore Michele Cossu e sul suo fratellino Giuseppe.

¹⁰ Birgit Wagner: Rezension, erschienen in: Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart, N° 68, Herbst 2019, S. 167-170.

Nonostante lo stile documentaristico,¹¹ la narrazione segue la trama di una tragedia greca e descrive il destino disperato di Michele che, nonostante i suoi sforzi per essere un pastore rispettoso della legge, alla fine diventa un bandito.



Immagine 2: AlloCiné ¹²

Come molti antieroi contemporanei, Michele conduce un'esistenza solitaria da outsider come pastore di un gregge di pecore in paesaggi montani deserti, come si può vedere nella foto della locandina - si veda l'immagine 2. È critico nei confronti del sistema giuridico locale come nei confronti del potere statale, anche se ritiene che il sistema giuridico locale, il "codice barbaricino"¹³ sia più giusto perché è nato dall'interno della popolazione stessa, dall'auto-emancipazione dei sardi. Quando viene accusato ingiustamente dai carabinieri di aver rubato dei maiali, egli agisce in accordo con le idee di giustizia della sua società, non fidandosi del fatto che la magistratura lo protegga in quanto innocente. A causa del suo costante fallimento sociale, finanziario e morale, Michele perseguitato dalla malinconia e dalla disperazione, che sono anche queste caratteristiche essenziali degli antieroi.

Una caratteristica essenziale del cinema neorealista si esprime in "Banditi a Orgosolo" attraverso l'ambiente sociale in cui i personaggi agiscono. Questo aspetto non è solo marcato e reso visibile dalle lunghe inquadrature, che mostrano gran parte del paesaggio e dell'ambiente circostante, come raffigurato nella locandina del film (vedi sopra), ma soprattutto dal linguaggio spesso dialettale dei personaggi e dal loro modo di muoversi all'interno delle strutture sociali. Durante le riprese di "Banditi a Orgosolo", ad esempio, agli attori è stato permesso di parlare nel loro dialetto sardo per non compromettere il loro autentico linguaggio del corpo e la loro spontaneità¹⁴. Nella post-sincronizzazione di "Banditi a Orgosolo", tuttavia, questi

¹¹ Birgit Wagner: Rezension, erschienen in: Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart, N° 68, Herbst 2019, S. 167-170.

¹² https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=13635.html

¹³ Paola Sirigu, Il codice barbaricino, La Riflessione, 2007

¹⁴ Birgit Wagner: Rezension, erschienen in: Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart, N° 68, Herbst 2019, p. 167-170.

dialoghi in sardo sono stati tradotti da professionisti in un "italiano pulito", una variante dell'italiano priva di dialetto. Solo negli anni Duemila la possibilità di sottotitoli ha sancito la reale rappresentazione della diversità linguistica¹⁵ nel panorama cinematografico italiano e le lingue romanze sono diventate presenti nei film italiani oltre all'italiano standard. Come esempio di questa tardiva sistemazione della diversità linguistica nel cinema italiano si può citare "Bellas mariposas" del regista sardo Salvatore Mereu. Nel suo adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Sergio Atzeni, Mereu ricorre alla possibilità dei sottotitoli per catturare la lingua quotidiana del suo protagonista, che alterna il sardo all'italiano. Cate, la protagonista del film, è una ragazzina cagliaritano di 13 anni che cresce in Sardegna in un quartiere socialmente degradato, caratterizzato da criminalità e spaccio di droga¹⁶. Cate descrive il suo ambiente attraverso la sua posizione socio-critica di giovane antieroina che sogna di sfuggire un giorno a queste condizioni precarie e opprimenti, così come hanno fatto dei ragazzi ribelli e amanti della libertà di una banda locale che Cate apprezza perché "sono gli unici che si muovono della gente di Santa Lamerina vanno a Barcellona parlano spagnolo e catalano (...) passano frontiere". È nelle acque del Petto, il mare di Cagliari, che Cate può finalmente dare libero sfogo alle proprie emozioni e al proprio corpo".¹⁷ Nell'angusto appartamento della famiglia, composto da due grandi teste, solo il bagno è un rifugio tranquillo per Cate, come mostra l'immagine 3.



Immagine 3: Cinema Italia.net¹⁸

"Bellas mariposas" si rifà alla tradizione del neorealismo attraverso le sue scene autentiche di condizioni di vita precarie, catturate da numerose riprese a mano e interpretate da attori non professionisti, attraverso la tematizzazione di un ambiente sociale esplicito e attraverso una drammaturgia e una struttura narrativa non convenzionali.

Affrancati dalle rigide regole del panorama cinematografico controllato dal regime fascista, i rappresentanti del neorealismo dovettero rompere tutti i principi che erano esistiti fino ad allora. Lo sceneggiatore e teorico del neorealismo italiano Cesare Zavattini descrive queste vecchie regole cinematografiche come una codificazione di barriere che devono essere abbattute da una vicinanza veritiera del film alla realtà.¹⁹

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Serra Patrizia, Questioni di letteratura sarda: un paradigma da definire, Franco Angeli, Milano, 2012, p.221

¹⁷ Ibid.

¹⁸ <https://www.cinema-italia.net/2013/content/movies/1.htm>

¹⁹ Zavattini, C.: Einige Gedanken zum Film, in: Kotulla, Theodor: Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente, vol. 2: 1945 bis heute, Monaco di Baviera, 1964, p. 23 s.

Il metodo narrativo lineare fino ad allora convenzionale, cioè la costruzione di una storia legata alle regole collaudate della narrazione, è stato rifiutato dai rappresentanti del neorealismo. L'interesse del cinema neorealista era rivolto alla realtà disadorna della vita e quindi a una trama imprevedibile e disarticolata, intessuta e aggrovigliata di sottotrame. Se c'era una trama, una base per la storia, veniva dalla materia prima della vita quotidiana: dai resoconti dei giornali, dalle proprie esperienze o dagli eventi di tutti i giorni.²⁰ La logica interna della narrazione doveva essere spezzata attraverso una drammaturgia e una struttura narrativa non convenzionali. Con l'aiuto del principio episodico, le singole sottotrame rimangono slegate l'una dall'altra, poiché il frammento cinematografico deve essere restituito al suo significato e quindi alla sua profondità.²¹

Questa pretesa è stata realizzata, ad esempio, attraverso un procedimento di montaggio che non mirava a creare tensione o a sostenere la narrazione attraverso numerose inquadrature. È stato lasciato molto spazio alle occorrenze accidentali senza carattere simbolico o funzione di decodifica.

Con la sua attenzione per l'apparentemente insignificante, il cinema degli anni Sessanta rifletteva i dubbi, le paure e i sogni della popolazione italiana. Nel 1961, ad esempio, Federico Fellini, un importante rappresentante del neorealismo, riuscì a catturare con "La dolce vita" le turbolenze dell'epoca derivanti dal "boom economico" e quindi anche un nuovo protagonismo cinematografico.



Immagine 4: IMDb²²

Il protagonista de "La Dolce Vita" è Marcello Rubini - si veda l'immagine 4 - un giornalista italiano già affermato nella stampa romana. Le sue relazioni con la nobiltà, le celebrità, gli intellettuali, gli attori e le modelle gli danno accesso all'"alta società". Come rispettato giornalista, fa parte della bella società, delle feste chiassose o delle spericolate cacce agli scandali, ma segretamente desidera condurre una vita appartata dedicandosi alla scrittura.²³ Questa combinazione di orgoglio e autocoscienza, incarnata dall'attore Marcello Mastroianni, ha entusiasmato il regista Federico Fellini: "È sempre completamente credibile. Come attore, è

²⁰ Engell, Lorenz: Im Bergwerk der Wirklichkeit, in: Sinn und Industrie, Frankfurt/New York, 1992, p. 174

²¹ Engell, Lorenz: Im Bergwerk der Wirklichkeit, in: Sinn und Industrie, Frankfurt/New York, 1992, p. 175

²² <https://m.imdb.com/title/tt0053779/mediaviewer/rm3326503168/>

²³ Cfr. C. Chandler: Ich, Fellini, Herbig Verlag, 1994, München, p. 142

sensibile e sicuro di sé allo stesso tempo”.²⁴ La natura contraddittoria del personaggio di Rubini è illustrata nell’immagine 4: il protagonista indossa - come era solito - dei bei vestiti, in questo caso un completo estivo bianco, e allo stesso tempo ha uno sguardo malinconico che crea un contrasto con il suo aspetto esteriore, sicuro di sé.

Questa discrepanza rende la figura di Rubini un ibrido. Egli agisce come un eroe nel mondo glamour del partito, è percepito come tale anche dai suoi membri, ma allo stesso tempo corrisponde alle caratteristiche di un antieroe attraverso le sue aspirazioni di carriera non soddisfatte, il suo desiderio di pace e di isolamento.²⁵

Paragonabile al personaggio di Michele Cossu in "Banditi a Orgosolo", anche Marcello Rubini è perseguitato dalla malinconia, dalla rassegnazione e dalla solitudine emotiva - sebbene Rubini, a differenza di Cossu, abbia molti contatti sociali, non si sente connesso e compreso dai suoi simili. La solitudine emotiva di Rubini è anche il motivo per cui non vuole lasciare la fidanzata Emma, nonostante lei gli sembri spesso ripugnante. Il professore e scrittore italiano Fabrizio Borin descrive il personaggio principale di Fellini come segue: "Marcello si sente solo. Vive con Emma, che lo soffoca con la sua possessività, le scene e le sue reazioni estreme" (Cfr Borin, Fabrizio: Federico Fellini, p.63). Emma è ritratta nel film come una donna che non ha né amici né un lavoro, motivo per cui Marcello è il fulcro della sua vita (Cfr Borin, p.63).

L'immagine 5 mostra Emma accovacciata sul pavimento con la testa appoggiata al muro, mentre Marcello è seduto sul letto sullo sfondo e parla al telefono. La gerarchia tra i due è chiaramente espressa da questa foto: Marcello Rubini è al di sopra della sua fidanzata, perché è superiore a Emma non solo professionalmente, socialmente ma soprattutto emotivamente.



Immagine 5: Culled Culture²⁶

²⁴ Chandler p. 145

²⁵ Kainz, Der Antiheld hat viele Gesichter, p.13

²⁶ <https://www.culledculture.com/marcellos-speech-on-domestic-relationships-in-la-dolce-vita-remains-more-resonant-today-than-ever>

Emma è rappresentata come una donna miope, superficiale, estremamente vulnerabile e instabile che tenta di togliersi la vita. Fabrizio Borin la ritrae così: "Emma è così miope e superficiale che non si accorge del tormento interiore del marito, non riesce a guardarlo con gli occhi della ragione; vede solo l'esteriorità del mondo intellettuale e si lascia prendere dalla religione nella sua manifestazione più semplice".²⁷

Ne "La dolce vita", il personaggio di Sylvia funge da forte contrasto e antitesi alla fragile figura di Emma. Il personaggio di Marcello descrive questa attrice nel film come una "grossa bambola" (cap. 5 - 05:32)²⁸, come l'incarnazione di una femminilità consumata. È piena di amore istintivo per la vita, ma non per Marcello.²⁹ Mentre Emma desidera le attenzioni del suo fidanzato, Sylvia non presta attenzione alle attenzioni e alle numerose avances degli uomini che la circondano. Sebbene questo modo di essere indichi caratteristiche di emancipazione, Sylvia è ritratta in modo fortemente sessualizzato, il che significa che il valore di Sylvia è misurato dal suo aspetto esteriore e da come viene percepita dagli uomini.³⁰

Il concetto psicoanalitico di "sguardo attivo-maschile, controllante e curioso" all'interno di una teoria cinematografica orientata al femminismo risale a una conferenza di Laura Mulvey in francese del 1973, pubblicata per la prima volta in inglese nel 1975 e da allora accessibile in una moltitudine di ristampe e traduzioni. In questo testo l'autrice, rifacendosi alla teoria sessuale di Freud, tratta del desiderio di guardare, la scopofilia, da definire in modo diverso negli uomini e nelle donne, "nella situazione cinematografica convenzionale" e delle sue relazioni con la pulsione sessuale e la libido dell'Io. Nel fare ciò, l'autrice definisce il diverso sguardo di uomini e donne come segue: "In un mondo determinato dalla disuguaglianza sessuale, il desiderio di guardare si divide in maschile e femminile. Lo sguardo maschile, determinante, proietta la sua fantasia sulla figura femminile, che viene modellata di conseguenza. Nel ruolo attribuito alle donne come oggetti sessuali, esse sono contemporaneamente guardate e messe in mostra, il loro aspetto è fatto su misura per esercitare un forte richiamo visivo ed erotico, si potrebbe dire che connota il 'voler essere guardate'". La Mulvey cerca di dimostrare questa tesi esaminando la struttura dei film classici di Hollywood, ma si applica ugualmente al ritratto che Fellini fa dei suoi personaggi femminili. L'autrice ipotizza inoltre che le donne ritratte nel cinema fungano anche da significante della minaccia di castrazione, che (potenzialmente) si frappone al piacere spensierato dello sguardo maschile. (Cfr. Mulvey L.: *Piacere visivo e cinema narrativo*. In: *Screen* 16,3, 1975, pp. 6-18; pagina identica anche in http://www.bbk.ac.uk/hafvm/staff_research/visual1.html [ristampato più volte, da ultimo in: *The feminism and visual culture reader*. Ed. by Amelia Jones, London: Routledge 2003, pp. 44-52].

Lo "sguardo maschile" di Fellini è espresso anche ne *La dolce vita* dal fatto che gli uomini della sua storia adorano Sylvia non per la sua recitazione, ma per il suo aspetto. Questa forma di

²⁷ Borin, Fabrizio, Federico Fellini, p. 63

²⁸ DVD: Fellini, Federico: *La dolce vita*, München: Universum Film GmbH & Co. KG 2002

²⁹ Borin, Fabrizio: Federico Fellini, p. 68

³⁰ APA 2007, citato in Newman 2009, p. 81.

messa in scena volutamente sessualizzata è confermata dallo stesso regista Federico Fellini in un'intervista:

"Nei miei film trovo sempre molto più eccitante inventare i personaggi femminili, probabilmente perché le donne sono più interessanti degli uomini, più erotiche e più sfuggenti. (...) Mi piace affidare i ruoli femminili a donne attraenti e sexy, perché sono convinto che non solo agli uomini piaccia vederle, ma anche alle donne". (Cfr. Chandler, Charlotte: Ich, Fellini, p. 165)

Il regista Fellini, se da un lato aveva creato con la figura di Marcello Rubini un'icona dell'antieroe moderno, dall'altro manifestava contemporaneamente immagini femminili stereotipate e sessualizzate nel panorama cinematografico italiano del dopoguerra. Questa tendenza alla rappresentazione sessualizzata di un maggior numero di personaggi femminili risale al XIX secolo, quando alcuni stereotipi venivano applicati sempre più spesso e pubblicamente alle donne. I personaggi femminili erano influenzati principalmente dagli uomini, le sfere d'azione femminili e maschili differivano fondamentalmente e le loro costruzioni avvenivano attraverso immagini di genere e idee idealizzate del corpo.

Nel 1762, Jean-Jacques Rousseau aveva già dato un contributo significativo allo sviluppo della percezione in relazione alla sessualizzazione femminile con "Émile o sull'educazione". In esso affronta una serie di questioni legate allo sviluppo fisico e psicologico. Commenta in dettaglio un'ampia varietà di aree come l'igiene personale, l'alimentazione, la dentizione, l'acquisizione del linguaggio e l'interesse dei bambini per le questioni legate alla sessualità e alla riproduzione.

La tendenza alla rappresentazione sessualizzata delle donne è stata descritta anche da Rousseau, che ha sottolineato come le caratteristiche sessuali delle donne nel XIX secolo fossero influenzate principalmente dagli uomini, il che si rifletteva anche nell'educazione delle giovani donne, ad esempio, come mostra Rousseau:

"Pertanto, l'intera educazione delle donne deve essere condotta tenendo conto degli uomini. Accontentarli, essere loro utili, lasciarsi amare e rispettare da loro, educarli da giovani, curarli come uomini, consigliarli, confortarli, dare loro un'esistenza piacevole e dolce: questi sono i doveri delle donne in ogni momento, questo è ciò che si deve imparare". (Kinnebrock 1996, p. 53)

Il sesso femminile nella società è sempre stato assegnato alla sfera riproduttiva e, come ha espresso Simone de Beauvoir nella sua opera socio-storico-filosofica del 1949 "Le Deuxième Sexe", era visto come quello gerarchicamente subordinato, mentre l'uomo rappresentava l'assoluto. (Cfr. Beauvoir: Beauvoir: Le Deuxième Sexe, p. 11) Conseguentemente, la donna "appare all'uomo innanzitutto come un essere sessuale". (Cfr. Chandler, p. 165) Di conseguenza, la condizione della donna era sempre peggiore rispetto a quella dell'uomo, in quanto aveva meno possibilità di successo ed era sottomessa all'uomo.

Rousseau - come citato sopra - e Freud, d'Altro canto, interpretano la devozione e la disponibilità al sacrificio della donna come le sue "caratteristiche essenziali". Freud ipotizzava che le donne provassero una sorta di "invidia del pene" nei confronti degli uomini, vedeva il parto

come una compensazione dell'organo maschile e attribuiva alla donna un masochismo naturale, ritenendo che vivessero il dolore del parto e dell'allattamento come piacere e gioia. Inoltre, per Freud la donna poteva trovare la sua realizzazione solo nei figli ed era la principale responsabile del benessere e della felicità della sua prole. (Cfr. E. Badinter: *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*, 1991, p. 268)

Il movimento femminista statunitense di liberazione della donna ha segnato un cambiamento significativo nella società e quindi anche nel protagonismo del panorama letterario e cinematografico nel corso delle proteste contro la guerra del Vietnam. A ciò hanno fatto seguito analoghi movimenti femministi nel mondo occidentale, che hanno affrontato la questione della costruzione delle caratteristiche apparenti. (Cfr. E. Badinter: p.328) Ancorata agli studi letterari, si è cercato di decifrare e soprattutto decostruire l'immagine stereotipata della donna, da una parte rappresentata dalla "femme fatale", che trova le sue origini dalla seduttrice Eva, dall'altra dalla figura pura della Vergine Maria.

Il termine "decostruzione" è stato coniato essenzialmente da Jacques Derrida e si riferisce all'origine al concetto di distruzione di Heidegger. La distruzione di Heidegger si rivolge alla metafisica e tenta di rivedere i valori e le norme della storia della filosofia. (Derrida, Jacques: *Grammatologie*, p. 45.) Laddove invece per Heidegger la metafisica doveva arrivare all'origine per eccellenza attraverso il ritrovamento della verità dell'essere per rompere e riordinare la metafisica, Derrida si è preoccupato di negare questa origine, in quanto per lui non c'è origine. (D. Neu, p. 328.)

Derrida cerca di affrontare la metafisica e la sua filosofia ricca di tradizione in modo diverso, mettendo in discussione tutto e non prendendo nulla come verità assoluta. Gioca con le opposizioni fisse, togliendo loro la base della comprensione. Il significato viene preso, per poi essere alienato nello stesso momento. Poiché per Derrida non esiste un'unica origine, (Cfr. E. Badinter: p.328) la decostruzione può e deve essere applicata a tutti i campi di trasmissione della conoscenza. (Cfr. E. Badinter: p.328)

2.3 L'eredità del Neorealismo e il "Nuovo Cinema Italia"

La teoria della "decostruzione" di Derrida si presta all'analisi del protagonismo nel "Nuovo Cinema Italia" poiché si applica efficacemente a sistemi di valori basati su opposizioni binarie e chiaramente strutturate e sull'esclusione di un Altro svalutato. Inoltre, la teoria di Derrida ha un valore particolarmente evidente per gli studi di genere.

Con l'aiuto della decostruzione, non solo i personaggi femminili nella letteratura e successivamente nel cinema sono stati ripensati e ritratti lontano dagli attributi stereotipati, ma anche le caratteristiche della mascolinità. Il "Mio cognato" di Alessandro Piva del 2003 ne è un esempio.

Il film si inserisce nell'epoca del "Nuovo cinema Italia", dopo che il cinema italiano ha dovuto riprendersi da una lunga crisi iniziata alla fine degli anni Sessanta. Dopo la morte dei cosiddetti "mostri sacri" - i grandi registi come Federico Fellini, Luchino Visconti o Vittorio De Sica - i

maggiori problemi del panorama cinematografico italiano sono stati la mancanza di riconoscimento e attenzione internazionale e, soprattutto, la scarsità di finanziamenti.³¹

La rinascita artistica e anche commerciale del panorama cinematografico italiano a partire dalla metà degli anni Novanta è stata caratterizzata dal fatto che il cinema italiano è tornato a celebrare il successo al di là dei film di serie B di ambientazione turistica e dei "film carini" della "commedia all'italiana".³²

"Mio cognato" di Alessandro Piva è uscito nel 2003 e oscilla nel suo genere tra una commedia popolare, un film di mafia e un road movie. A causa della sua ambientazione locale - l'azione si svolge a Bari - il film presenta anche tratti di "neo-neorealismo". Mentre in precedenza il paesaggio cinematografico praticava spesso solo un "generico riferimento d'immagine al Sud"³³ o, al contrario, si concentrava sulle grandi città, il "neo-neorealismo" ha stabilito la località e la diversità.

In tale contesto, un buon esempio è rappresentato dal già citato lungometraggio "Bellas mariposas", in cui Cagliari viene presentata con tutti i suoi monumenti, ma anche con un precario complesso di case popolari alla periferia della città. Oscillando culturalmente tra la cultura giovanile globalizzata e la tradizione sarda, il linguaggio della protagonista di "Bellas mariposas" riflette un ibrido di italiano e sardo, autenticamente interpretato da un'attrice dilettante.

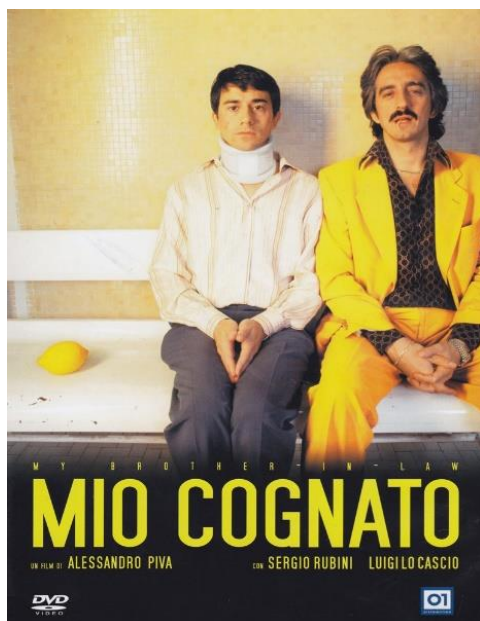


Immagine 6: IMDb³⁴

Anche il regista italiano Alessandro Piva ha collaborato con alcuni attori non professionisti in "Mio Cognato" e ha catturato il "Barese" nelle sue scene di dialogo. I due personaggi principali,

³¹ Maske und Kothurn, p. 8

³² Ibid.

³³ Ibid. p. 65

³⁴ <https://www.imdb.com/title/tt0378361/>

Toni e Vito, sono interpretati da Sergio Rubini e Luigi Lo Cascio e incarnano un duo maschile diseguale.³⁵

Come si vede nell'immagine 6, che mostra la locandina del film, Toni, seduto a destra, con un vestito giallo alla moda, incarna un piccolo imprenditore quarantenne, macho e attento allo stile, che domina la moglie Chicca, i figli e la sorella Anna e si sente a casa nella malavita. A sinistra, invece, Vito, cognato di Toni e marito di Anna, indossa abiti semplici e sobri, e incarna un antieroe attraverso il suo atteggiamento intimidito e socialmente critico. Come dimostra la sua postura insicura, ripresa nel diagramma 6, espressa dalle mani docilmente piegate e dalle ginocchia accostate, Vito si trova all'ombra del cognato. Soffre dell'immagine meridionale della mascolinità modellata dal patriarcato, alla quale rifiuta di adattarsi³⁶. Questo atteggiamento socio-critico era solo accennato dal Marcello Rubini di Fellini, ma chiaramente adottato dal personaggio di Vito.

Il film "Mio cognato" inizia con una festa di famiglia nel porto di Bari. Durante la cerimonia di assegnazione del nome al figlio di Toni, viene rubata l'auto di Vito, una macchina borghese simbolo del suo umile status sociale. Seguendo le convenzioni cinematografiche di un road movie, i due cognati si mettono alla ricerca dell'auto e alla fine diventano alleati.³⁷

All'inizio della ricerca dell'auto rubata, l'immagine 7 mostra chiaramente la gerarchia tra i due uomini, con Toni seduto con sicurezza al volante e Vito incerto al suo fianco. Tuttavia, nel corso del film, l'antieroe Vito guadagna sicurezza in sé stesso e prende il controllo del volante, come si può notare nell'immagine 8. Nel corso del film, Vito affronta il cosiddetto "processo di apprendimento dell'imitazione".³⁸ Vito osserva il cognato interagire con i suoi partner commerciali, con il corpo ritualizzato e il linguaggio dei segni del suo ambiente meridionale e cerca di imitarlo. Il fulcro di questo "road movie" italiano non è quindi solo il viaggio fisico dei due uomini che vanno alla ricerca del veicolo rubato, ma anche il viaggio psicologico e la ricerca di sé stessi.



Immagini 7 e 8: Maske und Kothurn ³⁹

³⁵ Ibid. p. 67

³⁶ Ibid. p. 66

³⁷ Ibid. p. 67

³⁸ Ibid.

³⁹ Wagner B., Winkler D.: "Maske und Kothurn 0025-4606 / Nuovo Cinema Italia"

Basato sulla lettura "Crossing New Europe - Postmodern travel and the european road movie", questo genere cinematografico relativamente giovane del "road movie" si basa principalmente sullo zeitgeist di una società sempre più in movimento dagli anni '60 in poi. La sicurezza e la stabilità a cui aspirava collettivamente la generazione del dopoguerra sono state sostituite dal desiderio di libertà e indipendenza, soprattutto tra i giovani. Il viaggio era visto come l'epitome della libertà e dell'avventura, e nel film diventava una metafora della vita stessa, di una vita piena di cambiamenti e di diversità.

Rispetto a molte note produzioni cinematografiche americane del genere road movie, in cui gli outsider sociali spesso si ribellano al sistema e vedono l'automobile come simbolo ultimo di libertà, i film d'autore europei sono spesso incentrati su un viaggio emotivo e filosofico – non in ultimo sulla ricerca del significato della vita.

Un esempio di precursore del "road movie" europeo, in cui sia la ricerca di senso che la trasformazione dei personaggi sono elementi essenziali, è "L'avventura" di Antonioni. Questo film neorealista, uscito nel 1960, ruota attorno alla scomparsa di una giovane donna, che provoca riflessioni interiori insieme a insicurezze e paure in coloro che la circondano. Antonioni ha quasi sempre a che fare con protagonisti borghesi in un mondo progressivamente tecnologico che non riescono a trovare i mezzi adeguati per reagire ad esso. Mostra l'alienazione delle persone tra loro e da un ambiente che è diventato estraneo da un punto di vista soggettivo, per lo più quello di una donna.⁴⁰



Immagine 8: [FILMGRAB]⁴¹

Nel film "L'avventura", la ricerca dell'amica Anna diventa il simbolo della sua stessa mancanza, che viene espressa stilisticamente attraverso immagini paesaggistiche ampie e scarse. Ciò rivela un parallelo stilistico con i "Banditi a Orgosolo", come nota l'immagine 9. Anche in Banditi a Orgosolo, infatti, l'impotenza dell'individuo contrasta con il paesaggio vasto e incrollabile. Il paesaggio funge quindi da centro geografico dell'azione, da secondo protagonista e, a

⁴⁰ <https://homepage.univie.ac.at/elisabeth.fraller/autorenkino.htm>

⁴¹ <https://film-grab.com/2014/03/25/lavventura/>

differenza delle produzioni commerciali, non serve come pubblicità turistica per l'Italia, ma soprattutto come rappresentazione artistica.

Il viaggio cinematografico diventa così - come discusso in "Crossing New Europe - Postmodern travel and the european road movie" - la possibilità di conoscenza di sé, ma anche la possibilità di sviluppo e cambiamento del personaggio. La possibilità di trasformazione è un tema comune al cinema europeo come a quello americano, e il motivo del viaggio diventa un mezzo per esplorare domande metafisiche sul senso della vita.

"Dreams of Escape: Variations of the Italian Road Movie" sottolinea anche che il cinema europeo non ha copiato il genere del road movie americano, come spesso viene rappresentato, ma ha sviluppato una propria tradizione indipendentemente da esso. Un esempio è il film del 1962 "Il sorpasso" di Dino Risi, una commedia classica che si dice sia servita da modello per "Easy rider". Al contrario, il film "Stranger than paradise" del regista americano Jim Jarmusch è chiaramente orientato verso il cinema d'autore europeo ed è diretto in tutto e per tutto contro il cinema di genere classico americano. Anche nell'opera di Jarmusch, il viaggio diventa non solo una commedia ricca di suspense, ma "L'avventura", per così dire, una ricerca filosofica di identità da parte di un giovane.

Grazie a questa concentrazione su discorsi contemplativi e sviluppi socio-politici, il "Nuovo cinema Italia" continua la tradizione del "Neorealismo" e intende il film non solo come mezzo di intrattenimento, ma anche come possibilità artistica di illuminazione, mediazione e riflessione sociale.

Il "Nuovo Cinema Italia" è stato in grado di riconquistare l'attenzione sull'Italia come paese di produzione cinematografica di rilevanza internazionale. Gli esperti parlano di un nuovo inizio di successo a partire dagli anni '80, quando registi e attori come Nanni Moretti, Silvio Soldini, Roberto Benigni o Bernardo Bertolucci erano già in grado di conquistare un posto di rilievo nel mondo del cinema e di ricevere premi internazionali per le loro opere. Nel 1987, ad esempio, "L'ultimo imperatore" di Bernardo Bertolucci fu premiato con l'Oscar in 9 categorie, Nel 1987, "L'ultimo imperatore" di Bernardo Bertolucci ha vinto l'Oscar in nove categorie, tra cui miglior regia e miglior fotografia, mentre "La vita è bella" ha vinto tre Oscar nel 1999, come miglior film straniero, miglior colonna sonora e Roberto Benigni come miglior attore protagonista.

Questi registi, insieme al loro successo, hanno ispirato anche altri registi a un nuovo linguaggio cinematografico, a un nuovo approccio, a un maggiore coraggio e innovazione. Questa situazione potrebbe essere paragonata, ad esempio, al "jeune cinéma français" in Francia e a registi come Michel Gondry o Christophe Honoré.

Importanti in Italia sono, tra le altre, le sorelle Comencini di Roma, figlie del grande regista Luigi Comencini, che rivisitano generi classici del cinema italiano come la commedia o il documentario in chiave moderna per presentare temi, punti di vista e discorsi di attualità. Così come il cinema contemporaneo internazionale reagisce agli sviluppi sociali, anche il "Nuovo Cinema Italiano" si concentra sulla politica e sui conflitti socio-culturali, mostrando, analizzando e commentando i contenuti da una nuova prospettiva.

Francesca Comencini, ad esempio, lavora come regista dal 2014 e ha creato la serie TV "Gomorra" insieme a Stefano Sollima e Claudio Cupellini. Questo adattamento cinematografico è basato sull'omonimo romanzo best-seller di Roberto Saviano, pubblicato nel 2008, in cui si decifrano i meccanismi, gli effetti e l'influenza della mafia. Tale materiale è stato adattato non solo da Francesca Comencini, ma anche da Matteo Garrone nel 2008. La sua interpretazione di "Gomorra", sotto forma di lungometraggio di 135 minuti, non solo ha vinto il "Grand Prix du Jury" al Festival di Cannes, ma ha ottenuto grande riconoscimento e attenzione anche al di fuori dell'Europa: è stata infatti candidata come "Miglior film straniero" ai Golden Globes del 2009.

Tuttavia, l'importanza attribuita a questi successi internazionali - secondo Birgit Wagner - rende anche evidente che, sebbene questo nuovo inizio sia stato associato ad alcuni nomi ormai molto noti, non è stato accompagnato da un'analoga rinascita dell'industria cinematografica nazionale. Dal punto di vista degli esperti, la giovane generazione, pur con tutti i suoi riconoscimenti, non può colmare il vuoto artistico lasciato dai vecchi maestri.⁴²

L'Italia ha una grande tradizione culturale, e soprattutto cinematografica, che si ispira a una diversità di regioni, lingue e realtà sociali e politiche, ma che allo stesso tempo corre il rischio di essere rifiutata o addirittura attaccata da gran parte della popolazione, soprattutto all'interno del Paese.

Sebbene film come "Gomorra", ad esempio, riscuotano un grande successo all'estero, il finanziamento del panorama cinematografico italiano è ancora una delle maggiori debolezze del Paese, in quanto vengono favorite le opere cinematografiche commerciali e quindi svantaggiate le opere di alta qualità, critiche e artistiche. Questo problema va visto nel contesto dell'implementazione della televisione privata e dei nuovi media e non è quindi un fenomeno esclusivamente italiano, anche se il panorama mediatico italiano, dominato dallo zar dei media Berlusconi, rappresenta un'eccezione internazionale.⁴³

Questa difficoltà nel produrre opere artisticamente libere e non convenzionali, tuttavia, promuove il potenziale utopico del cinema nell'evidenziare le lamentele e la possibilità di un mondo migliore. Così, il "nuovo cinema Italia" si concentra deliberatamente su problemi sociali, conflitti politici e gruppi di persone emarginate.

Il film drammatico del 1990 "Pummarò" di Michele Placido, che ha debuttato alla regia come attore già affermato, è un esempio di questo inserimento mirato di problemi socio-politici e di persone marginalizzate che vivono in Italia. Con forti richiami alla tradizione cinematografica neorealista, Placido racconta la storia di un giovane del Ghana che attraversa tutta l'Italia alla ricerca del fratello. Il fratello che sta cercando lavora come bracciante agricolo ed è fuggito dal suo boss mafioso dopo essersi ribellato. Anche in questo caso, le ambizioni socialmente critiche ed emancipatrici dei personaggi segnano le caratteristiche degli antieroi.

⁴² Wagner B., Winkler D.: "Maske und Kothurn", p. 9

⁴³ Ibid. p. 7-8

I temi centrali del film, oltre ai conflitti individuali, sono soprattutto l'emigrazione, il razzismo e le speranze deluse dei giovani dei Paesi del terzo mondo. Questi elementi non sono essenziali solo per "Pummarò", ma in molte storie del "nuovo cinema Italia".

Come il film "Mio cognato", anche "Pummarò" è subordinato a un "road movie" e contiene elementi tipici di questo genere, come la vita in fuga e la ricerca, il confronto con la criminalità e la diversità culturale e linguistica delle diverse regioni d'Italia. Anche il titolo del film fa riferimento alla parola napoletana "pomodoro" e quindi rimanda fin dall'inizio alla regionalità linguistica.

Stilisticamente, tuttavia, il film funziona in modo molto classico, soprattutto per quanto riguarda il lavoro della macchina da presa. Mentre "Bellas Mariposas" imita uno stile documentaristico con una macchina da presa a mano in movimento, le inquadrature di "Pummarò" non sono in gran parte girate con la macchina da presa a mano, ma sono statiche in formati di immagine classici come i campi lunghi, semilunghi o le inquadrature americane.

Un altro esempio di film nel contesto del "Nuovo Cinema Italia" e della sua tematizzazione della diversità culturale è "Mediterraneo" di Gabriele Salvatore del 1991, che si apre con una citazione di Henry Laborit:

"In tempi come questi la fuga è l'unico mezzo per mantenersi vivi e continuare a sognare".

Facendo riferimento alla fuga come unica via d'uscita, il film riprende in un certo senso il discorso lasciato da "Pummarò", anche se "Mediterraneo" è storicamente ambientato in un'epoca diversa e la fuga è intesa in senso figurato.

"Mediterraneo" racconta la storia di soldati italiani della Seconda guerra mondiale che vengono inviati per qualche mese su un'isola greca per sorvegliarla. Gli elementi distintivi del road movie si notano soprattutto nel contatto con lo "straniero", cioè con gli abitanti dell'isola. Dal dovere scaturisce un'avventura, in cui si tratta soprattutto di fare i conti con l'estraneo, di affrontare i pregiudizi e di trovare piacere nell'"altro".

Il momento di movimento del "Nuovo Cinema Italia" è qui centrale e segna soprattutto i rinnovamenti estetici e tematici del cinema italiano dagli anni '90 in poi.

Il film su cui mi concentro per l'analisi del personaggio, "Lazzaro felice" (2018) della regista italiana Alice Rohrwacher, si rifà sia al neorealismo che ai metodi del "Nuovo Cinema Italia" affermatosi a partire dagli anni Novanta.

Il protagonista del film è Lazzaro, un giovane bracciante agricolo che appartiene a una famiglia allargata economicamente debole. In un villaggio sperduto, questa famiglia è sfruttata all'interno di un sistema di potere arcaico e illegittimo dalla cosiddetta Marchesa Alfonsina de Luna - chiamata nel film anche "la regina delle sigarette". I lavoratori squattrinati raccolgono tabacco per lei a salari sempre più bassi, accumulano debiti e cadono in un rapporto di dipendenza sempre più profondo. Quando la polizia scopre questa realtà di sfruttamento e libera la famiglia dei lavoratori portandoli nella grande città, Lazzaro ha un incidente, viene dato per morto e abbandonato.



Immagine 9: El Periódico⁴⁴

Nella sequenza che segue, Alice Rohrwacher costruisce un salto temporale nella sua drammaturgia cinematografica che nasconde dettagli concreti su quanti anni sono passati.

Lazzaro, che si credeva morto, si risveglia visivamente del tutto immutato nel villaggio deserto e parte anch'egli per la grande città. Antonia, la sua ex amica d'infanzia ormai diventata una donna adulta, riconosce subito Lazzaro e lo accoglie. La famiglia della marchesa Alfonsina de Luna, un tempo ricca, è impoverita e suo figlio, il ribelle Tancredi, è ormai un vecchio i cui pensieri di ribellione sono stati sepolti dalla bancarotta.

Con il gruppo di braccianti e i loro ricchi datori di lavoro, *Lazzaro felice* tematizza due classi sociali opposte la cui dissonanza è una delle espressioni essenziali del genere road movie ed è espressa, ad esempio, in "Mio cognato" attraverso i due personaggi maschili così diversi fra loro.

Come si può vedere nell'immagine 10, anche Lazzaro e Tancredi rappresentano un duo maschile diseguale, le cui differenze si riscontrano sia nell'aspetto fisico che nei loro atteggiamenti contrastanti nei confronti della vita. Lazzaro, a causa dei suoi limitati mezzi economici, indossa sempre lo stesso abbigliamento, che da un lato fa riferimento al suo lavoro di bracciante, ma dall'altro riflette anche il suo carattere e la sua immutabilità fisica attraverso l'atemporalità della sua moda. Tancredi, invece, indossa una moda giovanile moderna con jeans e canottiera nera, che fornisce una chiara collocazione temporale, ma si riferisce anche a una sottocultura a cui Tancredi sente di appartenere. Questa sottocultura fa parte di una società concreta che si differenzia per istituzioni, costumi, strumenti, norme, sistemi di valori, preferenze e bisogni in misura essenziale dalle istituzioni prevalenti della rispettiva cultura generale" (Cfr. Schwendter, R., *Theorie der Subkultur*, 4a ed., Amburgo 1993, p. 10). La moda delle sottoculture giovanili con i loro mondi chiusi di stile serve come mezzo di distinzione da altri gruppi o, nel caso di Tancredi, dalla sua stessa famiglia. Egli cresce come figlio della ricca Marchesa e usa la moda per distinguersi dalle convenzioni prevalenti della sua famiglia.

L'uso dei jeans, in particolare, può essere inteso come un riferimento agli eroi maschili del cinema americano degli anni Cinquanta e Sessanta, che indossavano i jeans nei ruoli di

⁴⁴ <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20181108/critica-lazzaro-feliz-alice-rohrwacher-7135897>

cowboy, membri di bande o outsider sociali e incarnavano per il pubblico la libertà e la ribellione. Attori famosi, come Marlon Brando, che appariva come capo di una banda di motociclisti ne "I selvaggi" (1955) o James Dean, che incarnava un malinconico ribelle in "Perché non sanno quello che fanno" (1955), hanno entrambi interpretato questi ruoli in jeans (cfr. Menzel: Jeans in der DDR. Vom tieferen Sinn einer Freizeithose, p. 11). Sono diventati i modelli alla moda dei giovani adulti maschi e i jeans il simbolo della libertà, dell'individualità e della mascolinità. Così come il carattere e la natura di Lazzaro si riflettono nei suoi abiti, anche la moda di Tancredi simboleggia la sua natura ribelle e provocatoria.

Mostrando queste persone e questi gruppi sociali eterogenei, "Lazzaro Felice" non allude solo agli attuali discorsi socio-politici, ma anche a storie fiabesche e bibliche come la leggenda di Romolo e Remo o la parabola del ricco e del povero Lazzaro del Vangelo di Luca. La narrazione fiabesca-misteriosa è caratterizzata in particolare dalla simbiosi di linee di trama realistiche e fantastiche, nonché dallo svolgimento non lineare dell'azione, che omette dettagli concreti su tempo e luogo e lascia poco chiaro se e quando si verifichino le ellissi. Questa particolarità segna l'indipendenza dei film d'autore del "Nuovo Cinema Italia", sebbene "Lazzaro felice" contenga anche elementi convenzionali del genere "road-movie". Alice Rohrwacher accentua il contrasto tipico del genere tra campagna e città, tradizione e modernità, ricchi e poveri, desideri e utopie.

Il protagonista Lazzaro, invece, non utilizza alcuna convenzione, è testardo e anticonformista. Attraverso le sue azioni decisamente passive e la sua indifferente compiacenza di fronte alle precarie condizioni di vita, rappresenta un antieroe insolito, poiché non persegue un obiettivo né critica la società. Lazzaro va alla deriva nel corso del film senza esattamente capire, poter o voler influenzare ciò che accade a lui e ai suoi simili. Secondo i criteri tipici del genere road movie classico, a cui può essere annoverato anche "Lazzaro felice", Tancredi sarebbe il classico antieroe che si ribella, critica la sua avida famiglia e cerca di evadere con il suo desiderio di libertà.

Lazzaro, invece, con il suo atteggiamento flemmatico, ricorda più le figure del primo cinema d'autore, come Jean-Pierre Léaud nel ruolo di Antoine Doinel - si veda l'immagine 12 - nell'omonimo ciclo di Antoine Doinel di Françoise Truffaut, nato dalla "Nouvelle Vague" della fine degli anni Cinquanta. Come Lazzaro, Antoine Doinel non è una figura militante che persegue un obiettivo chiaro, ma un antieroe infantile e sognatore che con la sua dolcezza smonta l'immagine stereotipata dell'uomo.



Immagine 10: Fotografia - Folha de S.Paulo⁴⁵



Immagine 11: Twitter⁴⁶

3 Tra eroismo e antierismo - Tipi di personaggi nel cinema

Il tipo di personaggio dell'antieroe è emerso come antitesi alle qualità essenziali e all'aspetto dell'eroe classico. Quest'ultimo, a sua volta, trae origine dalla letteratura ed è descritto nello Zedler Lexikon, pubblicato a metà del XVIII secolo, come "colui che è naturalmente dotato di una bella figura e di una straordinaria forza fisica, che ha raggiunto la fama grazie a gesta coraggiose e si è elevato al di sopra della comune classe umana"⁴⁷.

Hans Krah e Klaus-Michael descrivono l'eroe classico come una figura di origine per lo più nobile e dall'aspetto imponente.⁴⁸ L'eroe è una figura che affronta un compito difficile con intrepidezza e coraggio, compiendo azioni insolite che gli valgono l'ammirazione da parte della società. Inoltre, l'eroe è caratterizzato da saggezza, impegno sociale e dedizione agli ideali collettivi. Per definizione, il supereroe è un'immagine esagerata di un uomo che combina tutti i tipi di attributi maschili - come forza, dominio, intelligenza e determinazione - nel modo più ideale. L'essere supereroe è quindi caratterizzato da una „ipermascolinità"⁴⁹ che può essere definita come segue:

Questa mascolinità esagerata si esprime non solo negli attributi fisici e nelle disposizioni atletiche, ma soprattutto nella sua capacità di azione: dove le mani dell'ordinario sono legate, lo straordinario è sempre in grado di prendere l'iniziativa.⁵⁰

3.1 Il supereroe

Una forza sovrumana, un'intelligenza straordinaria, velocità e riflessi animaleschi sono i superpoteri degli eroi che si sono affermati soprattutto nei fumetti popolari e successivamente

⁴⁵ <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1619141288320663-cenas-do-filme-lazzaro-felice>

⁴⁶ https://twitter.com/lecinema_/status/1395796078008619015/photo/3

⁴⁷ Zedler-Lexikon, p. 630 von Johann Zedler in: <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&bandnummer=01&seitenzahl=40&l=de>

⁴⁸ Kainz, Der Antiheld hat viele Gesichter (2008) p.13

⁴⁹ Ä. Söll, F. Weltzien: Spider-Mans Heldenmaske - Kampf um Männlichkeit im Superheldengenre, p. 302

⁵⁰ Ibid.

nei film di supereroi della casa di produzione statunitense "Marvel Studios" - e quindi anche nei modelli di mascolinità prevalenti che determinano le costruzioni di genere nella società.

Come già accennato nel capitolo precedente, il superuomo "Maciste" ha plasmato l'immagine della mascolinità dell'epoca ed è considerato il precursore dell'ideale fascista di uomo. Maciste è l'archetipo di un intero genere che ha vissuto in Italia fino alla metà degli anni Venti. La prima sequenza di Maciste è un capolavoro di autopromozione: Bartolomeo Pagano ha avuto successo come Maciste in "Cabiria" in quanto la sua forza muscolare emana vitalità e calma. In realtà, Pagano non aveva alcuna professionalità a questo punto della sua carriera. Prima che il regista Giovanni Pastrone lo ingaggiasse per il ruolo dell'aitante eroe di "Cabiria", aveva lavorato per anni come scaricatore nel port di Genova. Alla sua prima apparizione come attore, aveva già quasi quarant'anni. Ma il suo corpo era ancora decisamente bello: alto, potente, visibilmente carico di energia - "come cesellato", per così dire.

Indubbiamente, l'intenzione di Pastrone nel lanciare Bartolomeo Pagano in "Cabiria" è quella di evocare un'impressione scultorea. Nella sua prima apparizione sulle rocce bianche in riva al mare, il suo corpo è coperto solo da un panno che tiene sulle spalle. I muscoli risaltano, il cranio è quasi rasato, lo sguardo nobile è rivolto altrove. Mentre gli altri ruoli sono piuttosto selezionati e fantasticamente costumati, la figura centrale di Maciste richiama l'essenziale riduzione della scultura antica a corpo e stoffa, a nudità e abito.

Con Maciste, entra nel cinema un modello di bellezza maschile che Johann Joachim Winckelmann aveva elevato a canone sul foglio della statua greca. Secondo George Mosse, non è cambiato quasi per nulla nell'intera epoca storica, più precisamente dall'Illuminismo (Cfr. G. Mosse, *L'immagine dell'uomo. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main, Vienna 1997, p. 42).

Serve come forma simbolica per molte ideologie della modernità, soprattutto per il nazionalismo. Molti elementi fanno pensare che il cinema dei muscolari abbia la sua origine nella giovane cultura del nazionalismo italiano, poiché i soggetti dei film dei muscolari segnano stazioni chiave nello sviluppo del nazionalismo italiano: la propaganda coloniale in "Cabiria", l'esperienza della prima guerra mondiale in "Maciste Alpino" e la violenta ostilità dei primi gruppi fascisti contro i sindacati nel dopoguerra (cfr. M. Dall'Asta: *Cinéma muscle: Le surhomme dans le cinéma muet Italien*).

Come dimostra il suo successo all'estero, Maciste rappresenta uno stereotipo di mascolinità diffuso in tutto l'Occidente. Sul manifesto di "Cabiria" del distributore belga - come mostra l'immagine 13 - Maciste rompe la catena che lo lega a una macina. In alto a sinistra, bianca su sfondo blu, la scritta "Maciste" appare circa cinque volte più grande di quella dello scrittore Gabriele D'Annunzio.

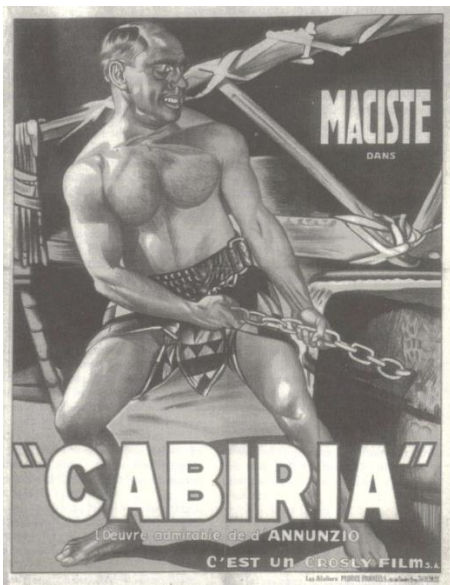


Immagine 12: media/rep/⁵¹

Il manifesto pubblicitario dimostra il ruolo centrale di Maciste nel successo di Cabiria. La sua perdurante popolarità all'estero è testimoniata dalla rivisitazione inglese con il titolo "Maciste, strong man". La rivista specializzata The Bioscope ne parla nel marzo 1918:

Sono passati circa due anni da quando abbiamo espresso il nostro giudizio su MACISTE, STRONG MAN sulle colonne di questa rivista. Il West End sta proiettando di nuovo il film in questi giorni - per un pubblico che non si stanca mai di applaudire. [...] La trama è piuttosto convenzionale, ma mette perfettamente in risalto lo splendido aspetto di questo straordinario gigante della forza.[...] Maciste è un superuomo come non ce ne sono mai stati prima. [...] Il fatto che non perda mai il suo sorriso accattivante e il suo atteggiamento di base autoironico lo rendono irresistibile. Queste caratteristiche lasciano pochi dubbi sul fatto che questo eroe ci accompagnerà a lungo con la ripresa di Maciste, strong man. (Cfr. V. Martinelli: Il cinema muto italiano: i film della Grande guerra, 1915, vol. II, p. 10)

Maciste incarna uno stereotipo che risale all'estetica archeologica di Winckelmann e si diffonde negli impianti sportivi del XIX secolo in diverse varietà di cultura fisica. La sua ragione d'essere è principalmente che con la modernità si intensificano le aspirazioni a un canone vivivo per le valutazioni morali. Esse trovano la loro espressione più significativa nella teoria fisiognomica di Johann Caspar Lavater. In questo contesto, il modello di bellezza maschile derivato dalla statua antica rappresenta virtualmente l'ideale di virilità occidentale, con i suoi valori di coraggio, forza di volontà e generosità (Cfr. Mosse (Nota 1), pp. 27-56). Questi valori hanno sempre fatto parte della definizione di mascolinità, ma è solo dalla metà del XVIII secolo che sono stati espressi direttamente attraverso la forma del corpo (invece di essere limitati al codice di abbigliamento e comportamento come in precedenza). Il corpo bello e forte, "cesellato" attraverso l'esercizio fisico e sempre più spesso presentato nudo nelle palestre, diventa lo specchio della nobiltà dello spirito maschile. Allo stesso tempo, il motto "mens sana in

⁵¹ https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/16741/KINtop_7_84-97_DallAsta_Maciste.pdf?sequence=1

corpore sano" diventa il principio base della ginnastica moderna. Una volta stabilito questo legame diretto e in ogni caso inequivocabile tra aspetto esteriore e valore interiore, il corpo maschile può essere usato come simbolo ideologico - per rappresentare la nazione, l'etnia o l'educazione borghese.

Alan Moore ritiene che i moderni personaggi dei supereroi plasmino anche la società e i ruoli di genere, oltre a diffondere ideologie fasciste:

"Verso il 2011 ho detto che ritenevo che il fatto che milioni di adulti facessero la fila per vedere i film di Batman avesse implicazioni serie e preoccupanti per il futuro. Perché quel tipo di infantilizzazione, quella spinta verso tempi più semplici, realtà più semplici, molto spesso può essere un precursore del fascismo". (Cfr. <https://www.theguardian.com/books/2022/oct/07/watchmen-author-alan-moore-im-definitely-done-with-comics>)

L'elenco dei blockbuster di maggior successo di tutti i tempi mostra un'egemonia che è iniziata solo con "Il Cavaliere Oscuro": 11 dei 30 film di maggior successo sono ora storie basate su modelli di fumetti e tre dei sei più redditizi sono produzioni Marvel: "Avengers Endgame", "Avengers Infinity War" e "Spiderman: No Way Home". Inoltre, i supereroi stanno conquistando anche i servizi di streaming: quasi ogni mese vengono raccontate storie a puntate su nuovi personaggi dell'universo dei fumetti.⁵²

Alan Moore ritiene che questi popolari eroi dipingano un quadro del mondo che i fumettisti hanno creato per i dodicenni degli anni Cinquanta. Storie poco complesse, apolitiche, in cui il bene trionfa sempre sul male: in sintesi, un mondo in bianco e nero. Secondo Moore, rendendo queste storie culturalmente mainstream, ci si intorpidisce e si diventa più suscettibili alle favole populiste di destra.⁵³

Prendiamo, ad esempio, il professore di storia degli Stati Uniti Robert O. Paxton. Egli spiega il fascismo come una corrente nazionalista che abbandona le libertà democratiche e si preoccupa ossessivamente della propria caduta e del proprio declino.⁵⁴ La società fascista si caratterizza quindi come un progetto che "persegue obiettivi di pulizia interna e di espansione esterna per mezzo della violenza trasfigurata come redentrice e senza vincoli etici o legali". Questa definizione può essere applicata estremamente bene alla trama dei film degli Avengers. Il tema centrale è la costante minaccia della fine del mondo, che può essere salvato solo dai supereroi. Supereroi che ancora oggi, nonostante tutti gli sviluppi sociali, modellano l'immagine di genere dell'uomo forte, coraggioso e invulnerabile.

Su questo discorso della costruzione del genere, Gitta Mühlen-Achs descrive il genere nel suo articolo „Frauenbilder: Konstruktionen des anderen Geschlechts“⁵⁵ come un termine che si è

⁵² <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/zuendfunk/wie-superhelden-filme-faschistische-ideologie-verbreiten-alan-moore-100.html>

⁵³ Ibid.

⁵⁴ <https://www.deutschlandfunkkultur.de/politische-gefahr-faschismus-100.html>

⁵⁵ G. Mühlen-Achs: Frauenbilder: Konstruktionen des anderen Geschlechts, 2003., p. 20

affermato da tempo nelle scienze sociali per descrivere quegli aspetti del genere che non sono dati dalla natura e che si sviluppano in modo specifico per la cultura - cioè nella differenziazione temporale e spaziale e in base a determinate aspettative sociali. Questa definizione dimostra che il "gender" viene applicato alle persone dall'esterno. Attraverso la socializzazione in una certa cultura, le caratteristiche di ciò che costituisce il genere sociale possono quindi variare. Attraverso l'attribuzione di abilità specifiche di genere e di attività considerate tipiche, si forma un'immagine di come le donne e gli uomini dovrebbero essere nella rispettiva società. Il fatto che determinati comportamenti o aspetti esteriori siano valutati come "maschili" o "femminili" è quindi dovuto a un processo sociale e individuale di attribuzione di caratteristiche.

Questo processo di trasmissione degli aspetti di genere è chiamato anche "genderizzazione" ed è, in altre parole, la "costruzione culturale [...] del genere"⁵⁶, il cui prodotto è l'identità sociale di genere, cioè il "gender". Una volta che una persona è stata assegnata a un genere sulla base delle sue caratteristiche biologiche, viene solitamente inserita nella categoria di genere corrispondente. Questo è spesso evidente già nella prima infanzia, quando, ad esempio, le bambine vengono vestite di rosa e i bambini di blu. La categorizzazione delle caratteristiche specifiche di genere, che inizia con la classificazione in colori femminili o maschili, continua con l'aumentare dell'età. Gitta Mühlen-Achs descrive che le caratteristiche sono polari, cioè formano coppie di opposti come attivo e passivo, coraggioso e timoroso o forte e debole.⁵⁷ Leggendo queste coppie di opposti, le prime associazioni associano involontariamente il genere femminile alle caratteristiche apparentemente "peggiori", che, come già accennato a pagina 18, Simone de Beauvoir analizza anche in "Le Deuxième Sexe".

Un gran numero di persone preferisce attribuire alle donne attributi come "passive", "deboli" e "timorose", ovvero caratteristiche che, in netto contrasto con il supereroe, sono insite nell'antieroe maschile. I rispettivi termini opposti, correlati tra loro nel significato, sono riservati agli uomini. Pertanto, l'attribuzione di attributi mostra già una cosiddetta "genderizzazione riuscita"⁵⁸. Questa "genderizzazione riuscita" rende le donne prevalentemente "femminili" e gli uomini di conseguenza "maschili" nelle loro competenze e caratteristiche. In definitiva, i due sessi sono due "esseri completamente diversi [...], diversi nell'aspetto, nel comportamento, nei sentimenti, nelle caratteristiche, negli interessi, nelle capacità e negli scopi dell'esistenza."⁵⁹ Questa rappresentazione non tiene conto del fatto che la genderizzazione rimane un processo individuale e che il genere e i ruoli di genere ad esso associati sono anche soggetti a cambiamenti sociali - cosa che viene sottolineata ancora una volta dall'emergere dell'antieroe, che può combinare sia gli attributi tipici maschili che quelli femminili.

Ciononostante, le categorie di genere sono fattori di influenza molto forti perché, come già descritto, vengono trasmesse fin dalla prima infanzia e quindi spesso non vengono nemmeno percepite dalle persone come modelli di pensiero acquisiti, ma come differenze naturali. Gitta

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Cfr. G. Mühlen-Achs, p.21

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

Mühlen-Achs riconosce questo aspetto psicologico profondo e spiega "la sorprendente resistenza ai tentativi di cambiamento dall'esterno".⁶⁰ Il processo di polarizzazione degli attributi già descritto in precedenza, che va di pari passo con la genderizzazione e attribuisce alle donne caratteristiche piuttosto negative e passive, sarebbe anche la causa della disuguaglianza nella società. Una concomitanza della costruzione di genere della femminilità e della mascolinità è il sessismo già menzionato sopra nel contesto de "La Dolce Vita" di Fellini.

Il concetto di "sessismo" è inteso come l'idea che un genere sia politicamente, economicamente, fisicamente o addirittura intellettualmente inferiore all'altro. Questa presunta inferiorità giustifica poi l'oppressione e la discriminazione basata sul genere. Secondo Gitta Mühlen-Achs, un'immagine della donna è sessista "quando costruisce, conferma e perpetua le idee di "specialità", "inferiorità" e "insignificanza" delle donne".⁶¹

Nei media in particolare, le donne sono state a lungo, e ancora molto spesso sono, ritratte come "deboli", "belle" o, come in *Sylvia* di Fellini, come il genere "sessuato". Come spiegato precedentemente, la costruzione del genere è il risultato di un processo sociale che è influenzato da valori culturali e sociali. Questo processo è particolarmente influente sulle immagini di genere prevalenti nella costruzione mediatica della femminilità e della mascolinità, poiché spesso riflettono i valori della società e del periodo in cui sono stati prodotti. Nella letteratura e nel cinema, tali valori possono essere scomposti e riformulati attraverso mezzi letterari e cinematografici. È proprio attraverso il concetto semiotico del cinema, che trasporta il destinatario in un "altro mondo" e offre materiale di identificazione attraverso personaggi di finzione con funzione di modello, che i registi hanno un'influenza su ciò che muove il pubblico. Possono rappresentare concetti di genere progressisti, che soprattutto rinunciano a rappresentazioni sessiste delle donne, e quindi avviare dibattiti - è proprio questo che riesce a fare la figura dell'antieroe, che spesso gioca con gli stereotipi dei ruoli di genere o li infrange.

D'altra parte, è possibile che la messa in scena di ruoli di genere stereotipati solidifichi i concetti tradizionali di femminilità e mascolinità. Il contributo della cultura popolare, come il cinema dei supereroi, non va quindi sottovalutato nel processo di costruzione del genere. In particolare, il collettivo di supereroi Avengers del Marvel Cinematic Universe ha contribuito in modo significativo alla costruzione della mascolinità e ha creato l'immagine di un eroe maschile ancorato nella memoria collettiva.

Il Marvel Cinematic Universe è iniziato con l'adattamento del fumetto "Iron Man" del 2008. Al centro di tutto questo ci sono i personaggi di Tony Stark, alias Iron Man (si veda l'immagine 13), e Steve Rogers come Capitan America, che all'interno del collettivo di eroi consolidato degli Avengers e nei film da solista sono ripetutamente messi in scena come opposti di ideali guida. Capitan America è il simbolo della rettitudine per eccellenza e combatte per i valori americani, mentre Iron Man spinge la scienza in avanti per creare un mondo migliore e meccanizzato. "Non è solo un'armatura. È un privilegio terribile" è come Tony Stark descrive la sua stessa tuta di Iron Man in Avengers. Questa tuta, mostrata nell'immagine 13, è altamente

⁶⁰ Cfr. G. Mühlen-Achs, p. 17

⁶¹ Ibid.

tecnica e dotata di tutti i tipi di armi, consentendo a Tony Stark di esercitare il dominio su avversari e nemici in qualità di Iron Man, rafforzando allo stesso tempo le connotazioni tipicamente maschili come le spalle larghe e la forza muscolare.



Immagine 13: Filmstarts⁶²

All'inizio del film "The Avengers", allo spettatore viene mostrato un altro uso dell'armatura di Iron Man: Tony la ripara e la usa come "cassetta degli attrezzi" e come aiuto per trasportare oggetti pesanti. L'armatura lo supporta quindi nei "compiti virili" che hanno a che fare con la forza e la competenza e, allo stesso tempo, esalta la sua virilità: con essa Tony è più veloce, più forte, può sopportare più colpi in battaglia e può persino volare. L'armatura è quindi un mezzo per portare la sua mascolinità fisica all'estremo ed aumentare il suo potere.

Il genere dei supereroi, che si è sviluppato in un vero e proprio boom fino ad oggi, ha vissuto un boom economico e sociale all'inizio degli anni 2000. Il "Marvel Cinematic Universe", che è stato creato e ampliato nel corso dei decenni, descrive un universo cinematografico creato dai Marvel Studios basato sui personaggi dei fumetti Marvel. I nomi delle figure, i tratti dei personaggi e le biografie dei protagonisti sono presi in prestito dai fumetti ma reinterpretati per i film. Inoltre, l'universo narrativo cinematografico si avvale di un espediente stilistico dei fumetti: ambientazioni, personaggi e trame sono collegati tra loro in diversi film. Questo crea un'intertestualità che ora collega non solo i film cinematografici, ma anche i cortometraggi e le serie televisive in un grande universo transmediale. La serializzazione crossmediale porta il fascino dei film di supereroi a un nuovo livello. Il Marvel Cinematic Universe deve il suo continuo successo all'evoluzione dei personaggi e delle loro relazioni.

Colpisce il fatto che nei Marvel Studios ci siano molti più supereroi uomini che donne che combattono per la pace e la libertà e che quasi esclusivamente uomini siano i protagonisti dei film del franchise. Natasha Romanoff, alias Vedova Nera, che è anche una protagonista ricorrente dell'universo cinematografico Marvel, ad esempio, non ha avuto un film tutto suo fino al 2021. Sebbene sia presente in un totale di cinque film,⁶³ il suo sviluppo caratteriale viene di

⁶² <https://www.filmstarts.de/nachrichten/18524742.html>

⁶³ Black Widow war in Iron Man 2 (2010), Marvel's The Avengers (2012), The Return of the First Avenger (2014), Avengers: Age of Ultron (2015) und The First Avenger: Civil War (2016) zu sehen.

solito dato solo sotto forma di ruolo di supporto, o come parte femminile all'interno di una squadra. Tuttavia, a prima vista incarna un'immagine femminile forte di supereroina.

Con i personaggi di Wanda Maximoff, alias Scarlet Witch, e Gamora di Guardiani della Galassia, il numero di eroi femminili nell'Universo Marvel è recentemente aumentato; questo indica un evidente cambiamento di tendenza all'interno del genere cinematografico basato sui supereroi, fino ad ora dominato da figure maschili.

3.2 L'antieroe

Mentre l'eroe classico è caratterizzato da una mascolinità idealizzata e stereotipata e appare spesso come un uomo muscoloso e di bell'aspetto secondo i canoni dominanti, l'aspetto esteriore dell'antieroe si trova spesso al di fuori degli stereotipi di genere. Un esempio caratteristico e di spicco prima del 1993, anno di fondazione dei personaggi Marvel e dei loro universi cinematografici, è il personaggio di Don Chisciotte, nato in letteratura nel 1605 e più volte ripreso. Il protagonista creato da Miguel de Cervantes appare come un signorotto di campagna magro e finanziariamente debole, amante di fiabe di cavalieri turbolenti che trova vere e degne di emulazione. Incapace di distinguere tra poesia e realtà, Don Chisciotte decide di diventare egli stesso un cavaliere e di vagare come un'eroica figura di *Âventiura* che difende il bene comune dell'umanità. Attraverso questa storia, intorno alla figura di Don Chisciotte si è creato un mito che dura tuttora e che si basa su quattro pilastri: il continuo successo del romanzo, le sue numerose traduzioni, il suo potere simbolico nella storia della conoscenza e gli innumerevoli adattamenti mediatici.⁶⁴

Un esempio della tesi precedentemente esposta è rappresentato dal termine "Donquichotterie", che si riferisce alla figura di Don Chisciotte e riflette l'influenza della costruzione mediatica sulle immagini di genere prevalenti e sulla costruzione sociale della realtà. Il Duden definisce questo termine come "impresa folle, priva di speranza fin dall'inizio, basata su un idealismo senza senso".⁶⁵

Questo termine diffuso illustra il potere della medialità, che può entrare nel linguaggio quotidiano. La figura del paparazzo ne "La dolce vita" ne è un altro esempio. Si tratta del fotografo di Rubini, che Fellini ha creato sul modello di Tazio Secchiaroli. Il suo nome deriva dall'albergo catanzarese Coriolano Paparazzo, citato nella guida *By the Ionian Sea* di George Gissing. Fellini aveva letto il libro durante la preparazione de "La Dolce Vita" ed era rimasto affascinato dal nome.⁶⁶ Il personaggio cinematografico del paparazzo ne "La dolce vita" è diventato il termine generalizzato in molte lingue per i fotografi dei tabloid che seguono le celebrità senza essere interpellati e poi vendono le loro istantanee alla stampa.

Ritornando al termine "Donquichotterie", esso riflette, oltre all'efficacia mediale, anche i tratti di un antieroe, che spesso ha un'ingenua trasognatezza che ricorda la figura di Don Chisciotte.

⁶⁴ S. Wodianska, J. Ebert: Metzler Lexikon moderner Mythen: Figuren, Konzepte, Ereignisse, J.B. Metzler, Stuttgart, p.93

⁶⁵ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Donquichotterie>

⁶⁶ Axel Hacke: Und was mache ich jetzt?, Tagesspiegel, Berlin, 5. September 2004

Così, l'antieroe spesso fugge dalla realtà per realizzare i suoi sogni e i suoi ideali e può apparire altrettanto delirante o ingenuo come Don Chisciotte. Il desiderio di fuga in una realtà diversa o migliore sottolinea l'incapacità dell'antieroe di agire.⁶⁷ Mentre i supereroi possono migliorare ulteriormente le loro abilità grazie a poteri e armature straordinari, un antieroe spesso non ha i mezzi per agire o cambiare la realtà. Un antieroe, al contrario di un eroe classico, è inoltre destinato al fallimento, come si verifica, ad esempio, nel già citato film "Banditi a Orgosolo" attraverso il destino del pastore Michele Cossu. Le storie degli antieroi spesso non hanno un lieto fine o sono piene di infelicità, perché gli antieroi non riescono a soddisfare le richieste del sistema di valori della società,⁶⁸ come mostra molto chiaramente, ad esempio, il personaggio già menzionato di Vito nel film "Mio cognato".

L'antieroe nasce dall'espressione del soggetto moderno in tutte le sue ambivalenze sociali. Egli crea una figura priva di ogni tratto eroico e attivo, che mostra poca o nessuna iniziativa e affronta gli eventi in modo impotente e incapace di agire, con rigida passività o rassegnazione e noia.⁶⁹ Nel corso degli ultimi anni, ciononostante, l'immagine moderna dell'antieroe è molto cambiata. La complessità a volte enorme dei personaggi e le apparenti contraddizioni nei loro pensieri e nelle loro azioni rendono quindi spesso difficile una chiara caratterizzazione dell'antieroe. Di conseguenza, l'antieroe può essere descritto come "mess of contradictions",⁷⁰ quindi, secondo Jessica Page Morrell, un guazzabuglio di contraddizioni, che nella sua rottura ha la possibilità di rappresentare i problemi sociali contemporanei e i conflitti di valore. A partire dall'antichità, dove le prime caratteristiche dell'antieroe potevano essere individuate nei personaggi, chiare sovrapposizioni con il successivo tipo di personaggio dell'antieroe come lo conosciamo oggi sono state trovate in romanzi come il già citato "Don Chisciotte" o "L'avventuroso Simplicissimus".⁷¹

In Europa, il concetto di antieroe è stato ripreso sempre più spesso, soprattutto nel secondo dopoguerra: ne sono un esempio i già citati personaggi del cinema neorealista, come Michele in "Banditi a Orgosolo" o Marcello Rubini in "La dolce vita".

Consapevoli della precedente fiducia cieca nei confronti di ex leader di Stato come Mussolini, Stalin o Hitler e delle ideologie che li sostenevano, si voleva prendere chiaramente le distanze a tutti i livelli dai valori vissuti in passato e dai motivi cinematografici basati su di essi. In particolare, hanno acquisito importanza atteggiamenti e temi come l'anticonformismo vissuto consapevolmente e l'individualità. Attraverso la figura dell'antieroe, le nuove intuizioni e gli atteggiamenti di base, come il rifiuto di qualsiasi forma di fascismo, potevano essere debitamente rappresentati. L'antieroe è quindi entrato nella coscienza onnipresente della società postmoderna.⁷² Soprattutto nei film neorealisti di Federico Fellini o Michelangelo Antonioni, l'attenzione si concentrava sulla ricerca di identità dei protagonisti, che si ritrovavano nel ruolo di outsider sociali, si sentivano minacciati dalla società di massa e lottavano con la perdita

⁶⁷ Cfr. Brombert, *Elogio degli antieroi* (1999) pp. 1-9.

⁶⁸ Cfr. Kainz, *Der Antiheld hat viele Gesichter* (2008) p.13 ss.

⁶⁹ Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8a edizione. Kröner Verlag, Stoccarda 2001, p. 33.

⁷⁰ J.P. Morrell: *Bullies, Bastards And Bitches: How To Write The Bad Guys Of Fiction*, Cincinnati 2008, p. 52.

⁷¹ Cfr. Burdorff 2007: p. 30

⁷² Cfr. David Simons: *The Anti-Hero in the American Novel. From Joseph Heller to Kurt Vonnegut*, New York 2008, p. 10.

degli ideali umanistici. Erano antieroi che davano forma all'immagine di outsider passivi e incapaci di agire.

Un esempio significativo di un antieroe moderno che rompe con l'immagine di questo outsider passivo è Randle Patrick McMurphy. Questo personaggio proviene dall'adattamento del romanzo statunitense "Qualcuno volò sul nido del cuculo", pubblicato nel 1975. Randle Patrick McMurphy, incarnato da Jack Nicholson, è il protagonista della storia e il prototipo dell'antieroe ribelle e attivo. In particolare, combatte le strutture gerarchiche e il paternalismo della società e si ribella a qualsiasi tipo di oppressione. La figura di McMurphy si allontana così dalla precedente concezione dell'antieroe come figura passiva che si piega completamente all'ambiente e va incontro agli eventi senza alcuno slancio d'azione. McMurphy, invece, si impegna attivamente nella lotta contro il sistema finché ne ha la possibilità. Ciò che questo antieroe condivide senza dubbio con i suoi predecessori e successori, tuttavia, è la critica sociale.

Un altro antieroe che agisce attivamente è Cate di "Bellas Mariposas", adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Sergio Atzeni. La trama è ambientata nella Sardegna degli anni '90 e il modello letterario intreccia già nel suo testo sardo omodiegetico l'italiano standard e anglicismi isolati, riferendosi alla gentrificazione e alla modernità linguistica di Cagliari. Cate, ad esempio, nella seconda sequenza d'azione dichiara di voler diventare una "rockstar" e di voler fuggire dal suo luogo di residenza, Sant'Elia, noto per la povertà e la delinquenza giovanile.⁷³

Il personaggio di Cate è un buon esempio di figura di antieroe attivo e offre anche un buon confronto con Lazzaro di "Lazzaro Felice" nel contesto del disegno della figura, poiché entrambi i personaggi provengono da un film d'autore italiano successivo al 2012 e hanno una premessa narrativa simile. Cate, come Lazzaro, è un membro molto giovane di una comunità italiana isolata, ed entrambi sono degli emarginati. Tuttavia, a differenza di Lazzaro, caratterizzato da taciturnità e accettazione, Cate si rivolge direttamente al pubblico fin dalla prima sequenza d'azione, facendosi sentire e adottando una posizione attiva e di resistenza per tutto il film.

Il suo carattere riflessivo e volitivo si esprime già nella seconda sequenza d'azione, quando canta "Mambo Italiano" in bagno e spiega il suo ambiente sociale agli spettatori sul piano sonoro extradiegetico. Nel frattempo, si è chiusa in bagno, l'unico luogo del piccolo appartamento della famiglia allargata in cui è possibile ritirarsi. Il padre però la interrompe, venendo presentato come un padre tirannico. Cate critica i capifamiglia del suo ambiente, descrivendo il padre "brutto mandrone, come il babo di Luna", facendo riferimento al padre della sua amica Luna. Egli percepisce una pensione da invalido e ozia in casa, mentre la madre "lavora tutto il giorno a casa" (Arcopinto & Mereu, 2013, *Bellas Mariposas*, Rai cinema).

Cate critica anche i rapporti sessuali sconsiderati e la prostituzione spesso forzata di chi la circonda, come la sorella maggiore che è diventata madre a 13 anni. Nel contesto di "Bellas Mariposas", la prostituzione diventa un'allegoria della venalità umana e delle gerarchie

⁷³ Arcopinto & Mereu, 2013, *Bellas Mariposas*, Rai cinema

patriarcali di genere, che Cate affronta di petto. Questa resilienza è dimostrata nella sequenza in cui Cate va in spiaggia con la sua amica Luna. Vuole essere lì già al mattino, perché sa che a quest'ora ci saranno ancora meno uomini, dato che i "padri dormono ancora". Inoltre, indossa deliberatamente un costume da bagno perché sa che il corpo femminile nudo è sessualizzato ed esposto a uno sguardo maschile indesiderato, soprattutto in spiaggia. Quando un uomo la osserva sulla spiaggia e la insegue fino in città, Cate si rende conto fin da subito delle sue cattive intenzioni e riesce a resistere ai suoi tentativi di seduzione.

Attraverso questa linea di trama, la narrazione stabilisce un discorso di genere che decostruisce gli stereotipi comuni, in cui Cate si distingue per coraggio, intelligenza e resistenza. Questi tratti del personaggio sono trasmessi sia nel dialogo che attraverso i suoi commenti e le sue analisi fuori campo. Con il suo atteggiamento conflittuale, rompe l'immagine di una ragazzina spaventata che non reagisce e quindi acquisisce una connotazione maschile.

Il primo studio sulla rappresentazione delle donne e sul trattamento delle questioni femminili nei media, condotto nel 1975 sotto la direzione di Erich Küchenhoff, ha rilevato che le donne erano svantaggiate in tutti i settori. Oltre alla sottorappresentazione delle donne, questo studio ha rivelato anche la riduzione ad alcuni stereotipi. Anche in presenza di figure emancipate, l'obiettivo primario di queste donne era il raggiungimento della felicità domestica (Cfr. Klaus 2005: 218).⁷⁴

Trent'anni dopo, un nuovo modello di ruolo per le donne nella società si è sviluppato in termini reali grazie all'aumento del lavoro, ma la rappresentazione artistica delle donne è ancora in ritardo (cfr. Klaus 2005: 218) e conforme agli stereotipi femminili (Rodde 2002: 10).⁷⁵

Come trent'anni fa, accanto all'immagine della donna giovane, bella e indipendente esiste anche quella della madre tradizionale, il che rende evidente che l'esame critico di situazioni reali, come quella di Cate in un sobborgo sardo come ragazza in crescita in una famiglia numerosa, è in gran parte trascurato. Le donne rimangono legate ad alcuni stereotipi che sono stati a lungo superati nella realtà. Anche il doppio fardello delle donne è poco trattato e il complesso campo di tensione in cui si muovono le donne come figlia, madre, sorella e donna in carriera viene raramente affrontato. Questi doppi fardelli sono menzionati anche in "Bellas Mariposas" da Cate, che difende la madre come unica capofamiglia, pur non volendo fare la sua stessa fine.

Come giovane protagonista femminile, Cate è di per sé una rarità nel panorama cinematografico, perché anche nei film e nelle serie esplicitamente per bambini, la presenza di ruoli femminili è in aumento, ma solo come personaggi secondari, mentre i ruoli principali che portano avanti la trama sono ancora principalmente occupati da figure maschili. Da non trascurare è la rappresentazione delle protagoniste femminili nei gruppi di genere misto. Qui la diversità dei ruoli dei personaggi femminili è chiaramente maggiore, sono individui a sé stanti, anche

⁷⁴ Klaus, E. (2005): Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung. Zur Bedeutung der Frauen in den Massenmedien und im Journalismus. Aktualisierte und korrigierte Neuauflage. Wien: LIT Verlag.

⁷⁵ Rodde I: „Genderrollen-Darstellung in Film und Fernsehen“, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 2009, Frankfurt am Main

se quasi sempre in minoranza (Cfr. Götz 1999, online).⁷⁶ Attraverso questo schema, ai bambini vengono presentati degli stereotipi e contribuiscono a formare la loro identità. Le figure femminili sono presentate ai bambini come l'unica deviazione dalla normalità, che si esprime attraverso l'aspetto e l'abbigliamento esplicitamente femminili e sfocia quindi nella sessualizzazione. Anche in questo caso, come menzionato sopra, Cate si oppone consapevolmente alla sessualizzazione, non solo indossando un costume da bagno, ma anche rifiutandosi di truccarsi o di indossare abiti femminili come gonne o vestiti corti.

Anche il lavoro della macchina da presa, che solitamente contribuisce in modo significativo alla sessualizzazione visiva delle donne nel film, riprende Cate e Luna con le stesse inquadrature dei personaggi maschili, creando così una parità visiva tra i due sessi. Come paragone si può citare il già citato film "La dolce vita", in cui il corpo femminile è al centro dell'inquadratura, anche se non si inserisce nel contesto dell'azione o non contiene informazioni essenziali per il prosieguo della trama. Ciò si esprime attraverso primi piani e panoramiche sul décolleté o sulle gambe della donna, che diventano oggetto di sessualizzazione attraverso queste inquadrature, che nell'88% dei casi riguardano personaggi femminili. Il grado più elevato di sessualizzazione, tuttavia, non si riscontra nei lungometraggi, ma nei talk show e nei quiz show (Cfr. Luca 1998: 12).⁷⁷

Si può anche stabilire una connessione tra sessualizzazione e violenza. Questo legame nasce dalla relazione sessuale tra uomo e donna, in cui i personaggi femminili diventano vittime, venendo minacciate o punite con la violenza per un presunto comportamento sbagliato. Le donne diventano quindi vittime di violenza solo in quanto donne. Questo discorso viene ripreso anche in "Bellas Mariposas", che tratta del comportamento degli uomini del quartiere o del fratello di Cate, che usa una ragazza della stessa età per avere rapporti sessuali, o del padre di Cate, più violento e collerico. Cate stessa possiede un coraggio mentale vigile e una grande fiducia in sé stessa, rompendo lo stereotipo della ragazza riservata che affronta minacce e conflitti con paura e rassegnazione. Nel corso del film, inoltre, si trasforma da antieroina a supereroina quando si rende conto che il fratello maggiore vuole uccidere il ragazzo per cui ha preso una cotta. Invece di cercare l'aiuto degli adulti o di un aiutante maschile, decide di diventare lei stessa una salvatrice, insieme a Luna. Anche se il tentato omicidio e il salvataggio pianificato non avvengono mai, la determinazione di Cate rompe l'immagine letargica degli antieroi comuni che riflettono principalmente sul proprio destino senza mai agire.

Sotto questo aspetto, Cate e Lazzaro si sovrappongono, poiché anche lui mette il benessere degli altri al di sopra del proprio, tuttavia agendo in modo molto più passivo. Fin dalla prima sequenza, Lazzaro è presentato come un outsider che viene deriso dagli altri, ma che non si difende affatto. Il suo genere gioca un ruolo importante in quanto crea una rottura con l'immagine dell'uomo forte e testardo proprio per la sua dolcezza e sensibilità e non viene quindi preso sul serio dai suoi simili, poiché la mascolinità patriarcale o tradizionale è caratterizzata soprattutto dalla forza fisica, dal dominio e dal controllo emotivo. L'uomo si considera il

⁷⁶ <https://www.yumpu.com/de/document/read/4214545/die-hauptfiguren-im-deutschen-kinderfernsehen-1>

⁷⁷ Luca, Renate (1998): Medien und weibliche Identitätsbildung. Körper, Sexualität und Begehren in Selbst- und Fremdbildern junger Frauen. Frankfurt am Main: Campus Verlag

protettore della sua famiglia e, grazie alla sua occupazione, è l'unico a procurarsi il pane. In questo modo garantisce la sopravvivenza della famiglia e si trova in una posizione di superiorità (cfr. Pleck, p. 27-28).⁷⁸ Quando gli uomini sono afflitti da dubbi su sé stessi, da un'immagine negativa di sé e dalla sensazione di impotenza, vedono nella violenza una soluzione, con la quale cercano di aumentare la propria autostima. Si dicono: "Io sono il più forte, ho più potere di te" (cfr. Kaufmann 1996, p. 157).⁷⁹

La visione del mondo di questa mascolinità si esprime come segue:

Attivo (maschio, autore del reato) <=> Passivo (donna vittima) (cfr. Kaufmann 1996, p. 160). Nel mondo dello stupratore, l'inferiorità, l'impotenza e la rabbia verso l'ambiente circostante sono la forza motrice della sua violenza. Egli pensa: "Cercherò qualcuno più debole di me" (cfr. Kaufmann 1996, p. 155).⁸⁰ Ciò significa che l'atteggiamento passivo di Lazzaro, ad esempio il fatto che non reagisce agli scherni, viene visto come una debolezza, soprattutto dagli altri uomini, e vengono equiparati a caratteristiche femminili. Questo discorso sulla mascolinità non è affrontato direttamente dai personaggi, ma trapela dai molti commenti dispettosi e dalla ripetuta indignazione per il fatto che Lazzaro se ne stia nella natura, con atteggiamento sognante. Questa irritazione nei confronti di un uomo pacifico e riflessivo suggerisce che il suo genere gioca un ruolo e che le caratteristiche di Lazzaro sarebbero forse percepite in modo diverso da un personaggio femminile. Ne è un esempio l'altrettanto bonaria Antonia, che riesce a capire la taciturnità e la propensione a sognare ad occhi aperti di Lazzaro. Antonia è l'unica a trattarlo con rispetto, ma allo stesso tempo, a differenza di Lazzaro, è una donna apprezzata della comunità.

Mentre Cate critica le convenzioni sociali e le incomprensioni e cerca attivamente di romperle, Lazzaro si piega al suo destino e non si ribella. Se da un lato segue i suoi istinti e non si lascia influenzare dal giudizio degli altri, perché non prende le critiche come un insulto, dall'altro non vede la necessità di agire per criticare o cambiare i suoi simili o i sistemi di potere patriarcali e sfruttatori in cui si trova. Questo atteggiamento passivo non significa che Lazzaro giudichi il comportamento degli altri come giusto, ma piuttosto indica come egli non si voglia elevare al di sopra degli altri giudicando cosa è giusto o sbagliato. Lazzaro segue la sua morale in ogni situazione e questa coerenza è l'unico tratto attivo di Lazzaro, il quale si arrende alle conseguenze di tale morale. Questo aspetto viene confermato in modo particolarmente chiaro nella sequenza finale, quando Lazzaro viene picchiato in una banca e non tenta nemmeno per un attimo di difendersi. Anche in questo caso si esprime la gerarchia descritta da Kaufmann tra "attivo (maschio, autore del reato) e passivo (donna vittima)", secondo la quale Lazzaro, in quanto figura passiva e vittima della violenza, incarna un ruolo che è connotato dalla società come femminile, e che egli conferma con le sue stesse citazioni.

⁷⁸ Pleck, Joseph H: »Die männliche Geschlechtsrolle«. In: BauSteineMänner (Hg.): *Kritische Männerforschung: Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Berlin 1996, 27–37.]

⁷⁹ Kaufman, Michael (1996): Die Konstruktion von Männlichkeit und die Triade männlicher Gewalt. In: BauSteineMänner (ed.): *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*. Berlin, Hamburg

⁸⁰ Ibid.

In questo senso, Lazzaro può anche essere paragonato a Cate per quanto riguarda la decostruzione delle costruzioni di genere, ma alla fine si comporta come un eroe maschile tipico della norma.

3.3 Il cambiamento del protagonismo attraverso i media e la società dei consumi

La critica sociale, in particolare quella ai media e all'emergente consumo di massa, viene espressa attraverso il tipo di personaggio dell'antieroe, soprattutto attraverso la constatazione che le persone sono degradate al ruolo di meri consumatori che assorbono contenuti senza riflettervi criticamente e non riescono più a trovare se stesse nel mondo che sta perdendo i suoi valori umanistici.

La prima grande ondata di consumi di massa, il cosiddetto "boom economico", si è manifestata negli anni Sessanta, che hanno rappresentato una grave svolta storica per l'Italia e una pietra miliare nella storia del cinema italiano⁸¹. Oltre a molti registi già menzionati, anche Luchino Visconti ha catturato questo sconvolgimento nel suo film "Rocco e i suoi fratelli", che tratta dell'esorbitante migrazione dal Sud verso il ricco nord. La popolazione era stata in parte costretta ad abituarsi al cambiamento economico, ma d'altra parte era anche favorevole ad esso. La migrazione della popolazione italiana verso le grandi città favorì l'industrializzazione e, allo stesso modo, il consumo, come viene espresso ne "La notte" tramite il personaggio del ricco Gherardini. Allo stesso tempo, anche nei villaggi si verificò un cambiamento significativo. Nonostante la riduzione del 30% del numero di abitanti e la perdita di posti di lavoro nell'agricoltura, la televisione e i mezzi di trasporto con le loro necessarie infrastrutture si affermarono anche nelle campagne. Le nuove forze economiche si manifestarono anche attraverso i nuovi stili di vita della popolazione italiana. Ad esempio, l'interesse per i viaggi aumentò grazie alle immagini televisive e alle voci radiofoniche che raccontavano di paesi stranieri e luoghi sconosciuti, influenzando il modo delle persone di trascorrere il loro tempo libero.

La televisione, insieme a tutti gli altri mezzi di comunicazione di massa, ha svolto in generale un ruolo decisivo nella fase di modernizzazione dell'Italia. Quotidiani, film, radio e televisione formano comunità immaginarie e trasmettono un sentimento di solidarietà. Inoltre, la produzione di libri a basso costo rese improvvisamente possibile la lettura e l'istruzione di un numero maggiore di persone. Studiosi dei media come Umberto Eco hanno paragonato questo sviluppo a una "americanizzazione", a un'epoca "paleotelevisiva"⁸². La "dolce vita" di Federico Fellini, ad esempio, rappresentata con voluta esagerazione, mostra un mondo incipiente, globalizzato, di sorprendente decadenza, che mette in discussione l'eccesso dilagante, l'esaltazione di una società dei consumi in continua crescita. In questo senso, la rappresentazione di Michelangelo Antonioni dei gruppi sociali borghesi nella trilogia "L'avventura", "La Notte" e

⁸¹ Forgacs, David: Modernisierungssängste. Die italienische Gesellschaft und die Medien in den 1960er Jahren. in: Koebner, Thomas/ Schenk, Irmbert: Das goldene Zeitalter des italienischen Films. München: edition text + kritik 2008

⁸² Ibid.

"L'eclisse" è anche un confronto critico con la crescente società dei media e dei consumi, che viene rappresentata attraverso le richieste eccessive e la disperazione dei giovani personaggi.

I suoi tre film sono principalmente incentrati sull'alienazione e sul conflitto interiore dei protagonisti, che appartengono esclusivamente alle alte sfere della società. È quasi impossibile stabilire linee di trama chiare e "corrette", poiché il nucleo della sua narrazione non è una trama tangibile, ma i numerosi e complessi processi psicologici degli attori. Nelle scene che Antonioni crea, lo spettatore si riconosce spesso come arrivato troppo tardi, come vittima di un'omissione, come un estraneo a cui non resta che osservare.

Ne "L'avventura", la prima parte della sua trilogia, l'attenzione si concentra su un piccolo gruppo di giovani in viaggio verso un'isola e sul crescente disorientamento della classe superiore. Quando una delle donne del gruppo scompare, la sua ricerca diventa un simbolo dello smarrimento del gruppo stesso, che si esprime stilisticamente in immagini paesaggistiche ampie e scarne, paragonabili alle riprese di "Banditi a Orgosolo". L'isola, fulcro geografico della trama, illustra la disperazione di giovani instabili che cercano sicurezza e stabilità in un mondo sempre più capitalistico e frenetico.

La seconda parte della trilogia di Antonioni, "La notte", porta avanti il discorso del capitalismo, della decadenza e del vuoto che ne consegue in modo ancora più evidente. Al centro c'è una coppia di amanti infelici, insieme alla loro controparte, la ricca figlia dell'industriale Gherardini come terzo sguardo. Siamo a Milano all'inizio degli anni Sessanta, in una delle città italiane più ricche e in piena rinascita. Simbolo di crescita economica e di nuova prosperità, "La notte" mostra grattacieli moderni e ville sfarzose come un veemente contrasto con il passato architettonico dell'Italia settentrionale del dopoguerra. Antonioni introduce i suoi spettatori all'azione con l'immagine del grattacielo, che nel 1960 è stato incoronato edificio più alto d'Europa, e vuole così riferirsi fin dall'inizio non solo al climax economico ma anche metaforicamente all'abisso umano. Il destinatario non viene informato della relazione matrimoniale dei protagonisti Giovanni e Lidia nella realtà precedente al film, ma viene condotto in medias res all'interno del Grattacielo Pirelli, dove la coppia si trasferisce nella stanza numero 103 dell'ospedale per fare visita al morente Tommaseo. Giovanni e Lidia escono dalla stanza d'ospedale separatamente: mentre il marito, ancora nell'edificio, si lascia sedurre in un bacio da una giovane paziente, la moglie aspetta piangendo fuori dall'ingresso. La coppia sale finalmente in macchina insieme e attraversa un traffico denso e bloccato, con l'immagine di innumerevoli veicoli che rendono ancora una volta evidente l'era industriale. I due partecipano a una grande festa per celebrare la nuova pubblicazione letteraria di Giovanni. Lidia esce presto e cammina da sola per la città. La sera veniamo portati nel moderno appartamento di un grattacielo dove la coppia, stanca della noia, decide senza tanti complimenti di andare in discoteca. Da lì si spostano a casa Gherardini per incontrare una nobile compagnia serale. Tra loro c'è l'antagonista Valentina, che provoca esplosioni emotive tra gli attori. Alla fine del film, all'alba, c'è infine un dibattito finale tra Giovanni e Lidia. I personaggi sono caratterizzati da una forte sensibilità, da paura e fragilità, qualità che non rendono banali o insignificanti i loro rapporti con il prossimo, ma che innescano grande scetticismo e reticenza. La minaccia esistenziale è illustrata in modo specifico ne "La Notte" e illustrata con l'aiuto del forte contrasto tra l'uomo

e la tecnologia. La ricchezza, la decadenza e la disinvoltura presentata fungono da mantello per nascondere le caratteristiche descritte.

La sceneggiatura de "La Notte" è stata scritta dall'autore italiano Ennio Flaiano, che è stato anche coautore essenziale de "La Dolce Vita" di Fellini e che ha portato a dei parallelismi nei contenuti. Anche l'attrice francese Jeanne Moreau, come il suo collega Mastroianni, si era fatta conoscere in precedenza, tra l'altro con il classico in bianco e nero di Louis Malle, il thriller poliziesco "Ascenseur pour l'échafaud" (1957) o "Les Amants" (1958) di Malle. Proprio perché Antonioni poteva essere sicuro del successo commerciale in anticipo, coinvolgendo i favori del pubblico, il suo radicalismo stilistico e artistico, la sua fedeltà o la sua perseveranza non persero la loro consistenza. L'eroe della "dolce vita" di Antonioni, così come quello di Fellini, si caratterizza come debole, incapace di relazioni e moralmente riprovevole. Ha rifiutato i valori tradizionali, soprattutto quelli religiosi. Ne "La notte" gli viene proposto di fare un "patto con il diavolo" nella forma dell'industriale milanese Gherardini e di vendere la sua anima.

La scomparsa dei vecchi valori è annunciata già in "La notte", tuttavia, da un particolare elemento stilistico durante la passeggiata di Lidia per la città. Lidia è catturata come un personaggio a volo d'uccello nello sguardo dominante di un complesso di edifici in cui sembra quasi essere sommersa. I piani urbanistici sembrano dissolversi nella mente di Lidia, la città non offre più alcun sostegno, ma solo confusione. Figure liminari si aggirano per le strade e si intravedono le soglie del presente.

Questo cambiamento dello stato psicologico o addirittura dei valori e della morale umana attraverso la sovrastimolazione mediatica e il consumo di massa è al centro di molti film del neorealismo, ma anche del cinema italiano d'autore contemporaneo. Nel suo film del 2014 "Le meraviglie", ad esempio, Alice Rohrwacher affronta la collisione tra la cultura rurale tradizionale e la cultura mediatica globalizzata attraverso la protagonista dodicenne Gelsomina, che vive con la sua famiglia in una fattoria in campagna. La famiglia alleva pecore, coltiva i propri ortaggi e si guadagna da vivere principalmente con la produzione e la vendita di miele a livello locale. Quando il reality "Il paese delle Meraviglie" organizza un casting vicino alla loro fattoria, Gelsomina vuole partecipare, causando un conflitto in famiglia.

Il film del 2012 "Reality" di Matteo Garrone segue un tema simile. Luciano è un venditore di pesce che vive con la sua famiglia a Napoli. Decide di recarsi a Roma a Cinecittà per un provino per l'edizione italiana del reality statunitense "Grande Fratello". Ossessionato dall'ipotesi di essere selezionato dal programma televisivo, Luciano, come Don Chisciotte, perde la testa.

Non sarà un caso che Matteo Garrone abbia scelto un programma televisivo americano per "Reality", come simbolo dei mass media. Quindi, oltre all'influenza dannosa mostrata, come in altri film antieroi citati, viene ripetutamente evidenziata la mancanza di qualità e l'assurdità dei media. Soprattutto, però, il pubblico dei film di antieroi si confronta sempre più con il proprio orizzonte di valori e norme. Ad esempio, in "Un volo sul nido del cuculo", in particolare, ci si chiede ripetutamente cosa e chi sia veramente un "pazzo" o un "folle". L'antieroe

McMurphy - vedi immagine 15 - la pensa allo stesso modo: "Per quanto ne so, voi non siete più pazzi dello stronzo medio della strada"⁸³.

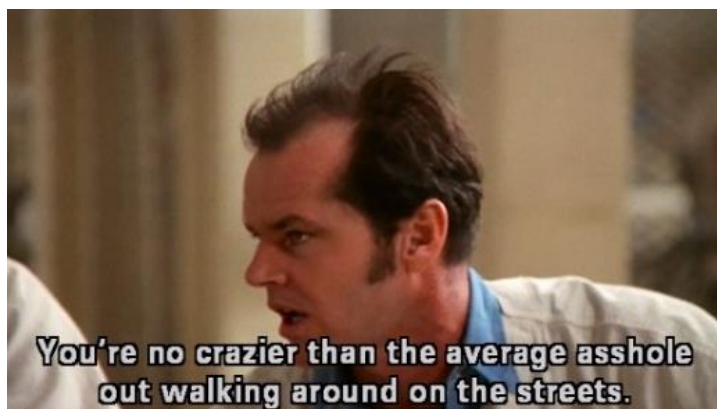


Immagine 14: Pinterest ⁸⁴

4 Alice Rohrwacher e i suoi motivi cinematografici di simbolismo religioso e giovani antieroi

Alice Rohrwacher, nata nel 1981 a Fiesole, vicino a Firenze, è una delle più importanti registe italiane d'autore contemporanee. Il suo debutto del 2011, "Corpo Celeste", è un dramma ampiamente realistico sull'educazione cattolica di una giovane ragazza, anche se nel contesto della piattaforma di streaming "Mubi", che si concentra su film "d'essai", la stessa regista afferma che lei stessa non ha ricevuto un'educazione cattolica, ma che si possono immaginare molte cose con cui non siamo cresciuti. Non essere cresciuta con la televisione, la chiesa o la religione organizzata, dice, le ha dato la libertà di vedere il mondo e la religione con occhi nuovi per il suo film "Corpo Celeste":

*"There are many things we can imagine that we didn't grow up with. For example, I didn't grow up within the church or within organized religion, but that made me very free to look at it with fresh eyes in Corpo Celeste. I didn't grow up with TV but that allows me to look at it with a sense of surprise."*⁸⁵

Il film è incentrato sui preparativi della tredicenne Marta per la sua cresima a Reggio Calabria, nel Sud Italia. È il primo lungometraggio di Alice Rohrwacher, con la collaborazione della direttrice della fotografia francese Hélène Louvart, che da quel momento in poi realizzerà visivamente tutti gli altri lungometraggi di Alice Rohrwacher. Prima di iniziare a raccontare solo storie di fantasia con "Corpo Celeste", Alice Rohrwacher aveva già lavorato come documentarista, tra cui "Checosamanca", un ritratto cinematografico di cinque diverse città italiane. In "Corpo Celeste", Alice Rohrwacher si concentra ripetutamente su una croce suggestiva e

⁸³ Kesey, Ken: Einer flog über das Kuckucksnest, 29. Aufl. Frankfurt am Main 2013., S. 74.

⁸⁴ <https://www.pinterest.com/pin/726909196083899259/>

⁸⁵ <https://mubi.com/de/cast/alice-rohrwacher>

titolare appesa alla parete di cemento quasi spoglia della sala della chiesa dove si svolgerà la cerimonia di cresima di Marta. Sulle traverse nere, molto larghe e quasi sgraziate, non è appeso un Cristo ma una scultura al neon astratta - vedi immagine 16 - che ricorda dei tubi d'acciaio avvitati tra loro in modo aggrovigliato. È una croce anticonvenzionale in un ambiente religioso convenzionale con cui la congregazione non riesce a fare amicizia.



Immagine 15: Corpo Celeste ⁸⁶

A causa dell'indignazione dei suoi fedeli, il sacerdote don Mario ha promesso di procurare un crocifisso tradizionale con l'immagine di Gesù inchiodato alla croce per la prossima cerimonia della cresima di Marta. Senza permesso, don Mario porta questo crocifisso dalla chiesa del suo villaggio natale, ormai deserto, tra le montagne.

Questo furto della croce non rimane senza conseguenze, perché durante il viaggio di ritorno lungo una strada tortuosa, la croce con il Cristo crocifisso scivola dal tetto dell'auto e cade, fuori dalla sua portata, in un fiume. Nel frattempo, la croce al neon è già stata rimossa dalla chiesa di Reggio.

Dal punto di vista tematico, "Corpo celeste" non si concentra solo sul Cristo scomparso, ma anche sullo sviluppo caratteriale della figura di Marta, che nel film si trasforma da ragazza a donna.



Immagine 16: Corpo Celeste ⁸⁷

⁸⁶ Screenshot: Corpo Celeste / (Sub Dol) [DVD] [Region 1] [NTSC] [US Import]

⁸⁷ Screenshot: Corpo Celeste / (Sub Dol) [DVD] [Region 1] [NTSC] [US Import]

Questo esame della crescita e in particolare del proprio corpo è mostrato, ad esempio, come si veda l'immagine 17, che mostra Marta mentre si guarda allo specchio per osservare il suo fisico che sta lentamente diventando più femminile. Nel corso del film, sperimenta anche la sua prima mestruazione e i pensieri emancipatori che l'accompagnano, mentre nel corso della cresima dovrebbe assimilarsi completamente alla Chiesa. Tra tutte le formule di fede e le confessioni cattoliche che deve imparare a memoria, le parole "Eli, eli, lama sabachthani" (Dio, Dio mio, perché mi hai abbandonato) rimangono scolpite nella sua memoria.

"Corpo celeste" fornisce il motivo del giovane antieroe nell'opera di Alice Rohrwacher attraverso il personaggio principale di Marta - una ragazza che non riesce a credere incondizionatamente alla Chiesa cattolica e la mette quindi in discussione. Questo significa pertanto anche mettere in discussione tutto l'ambiente in cui è cresciuta e la sua famiglia.

In un'intervista contenuta nel materiale bonus dell'edizione DVD di "Corpo celeste", Alice Rohrwacher parla della sua ricerca per il lavoro cinematografico e della scoperta di non aver trovato nel Sud Italia l'arretratezza che ci si aspettava, ma un misto di "arcaico e postmoderno"⁸⁸. Questo schema apre sia alla croce al neon della comunità, così controversa nel film, sia alla perdita della sua controparte tradizionale, o alle parole incomprensibili di una tradizione di formule religiose un tempo familiari che Marta deve ora imparare a memoria.

È allo stesso tempo la fonte produttiva da cui scaturisce la peculiare combinazione di osservazioni documentarie e oggetti trovati, da un lato, e di riferimenti simbolici o metaforici, dall'altro, che contraddistingue i film di Alice Rohrwacher: una combinazione di elementi neorealisti e poetici che ha radici profonde nella storia del cinema italiano, sia che si pensi ai registi già citati nell'opera, come Fellini o Pasolini. In contrasto con questa tradizione, tuttavia, le reliquie "arcaiche" della tradizione e le trasformazioni "postmoderne" del reale portano a una perplessità del mondo, a una qualità segnica sempre meno trasparente.

In "Corpo celeste", questo processo rimane in un limbo perché la protagonista e le sue esperienze sono esse stesse in uno stato di transizione.

Di conseguenza, mentre "Corpo Celeste" è soprattutto un dramma puberale di finzione in un mondo in subbuglio, il film successivo di Alice Rohrwacher, "Le meraviglie", che ha vinto il Grand Prix a Cannes nel 2014, è un'evocazione impressionistica dell'infanzia reale della Rohrwacher in campagna,⁸⁹ unita a una satira sulla televisione italiana. La protagonista de "Le meraviglie", la dodicenne Gelsomina, lotta in questa storia non con la religione dell'ambiente circostante e della famiglia, ma con i loro pregiudizi nei confronti del nuovo mondo mediatico. Gelsomina cresce in una fattoria dell'Umbria rurale ed è anche un'antieroina con il suo atteggiamento critico nei confronti della famiglia ma anche attraverso le sue abilità speciali. Ha una

⁸⁸ Corpo Celeste, Data di uscita: 08/05/2012, Produzione: CG Entertainment, Lingua Audio: italiano, Dolby Digital 5.1, Contenuti: intervista ad Alice Rohrwacher (produced by Arte G.E.I.E.); dal set - "La fiumara"; trailer; scena tagliata; colonna sonora; photogallery (di Simona Pampallona); dibattito con Luca Mosso

⁸⁹ Gabriele Anselmi, "Il successo delle nostre figlie ci riempie di gioia". Annalisa e Reinhard Rohrwacher emozionati dalle Meraviglie di Alice. Parlano i protagonisti del film, Orvieto News, 26 maggio 2014 in: <https://www.orvietonews.it/cultura/2014/05/26/il-successo-delle-nostre-figlie-ci-riempie-di-gioia-annalisa-e-reinhard-rohrwacher-emozionati-dalle-meraviglie-di-alice-parlano-i-protagonisti-del-film-38486.html>

tale familiarità con le api della sua famiglia che le mette in bocca e le lascia camminare sul suo viso. Spera che le sue abilità speciali e la sua arte possano trovare il favore della televisione e quindi aiutare il padre, un contadino di origine tedesca - un altro riferimento al vero padre tedesco della Rohrwacher che lavorava come apicoltore ⁹⁰ - e la madre italiana a uscire dai debiti e a garantire la vita familiare nella loro tenuta sul Lago Trasimeno, nell'Italia centrale. Il padre avrebbe solo dovuto autorizzare il casting per lo show della star televisiva Milly Catena.



Immagine 17: Traveling in Tuscany ⁹¹

Milly Catena è incarnata dall'attrice Monica Bellucci nei panni di un'affascinante conduttrice di game show che imita una dea della natura etrusca. Come mostra l'immagine 18, questo personaggio è caratterizzato da costumi stravaganti e da performance teatrali che fanno satira sulla gestualità dei presentatori televisivi reali, ma allo stesso tempo si rifanno al motivo del misticismo religioso della Rohrwacher con l'allusione alla moda della religione etrusca. Lo stesso programma televisivo di Milly Catena fa riferimento all'antico popolo dell'Etruria, chiedendo agli agricoltori di vestirsi in costume e di commercializzare i loro prodotti agricoli come parte di una tradizione etrusca. Milly Catena dice durante la sua presentazione introduttiva: "... qui, dove le famiglie vivono ancora come nella preistoria". ⁹²

Alice Rohrwacher ha girato "Le meraviglie" nel suo villaggio natale, secondo quanto dichiarato da lei stessa, ed è per questo che il film ha molti tratti autobiografici, in quanto ha potuto immergersi nell'anima di questo luogo grazie al suo legame personale con la zona. ⁹³ Il paesaggio è ancora completamente incontaminato, mentre tutte le regioni circostanti sono cambiate

⁹⁰ Gabriele Anselmi, "Il successo delle nostre figlie ci riempie di gioia". Annalisa e Reinhard Rohrwacher emozionati dalle Meraviglie di Alice. Parlano i protagonisti del film, Orvieto News, 26 maggio 2014

⁹¹ <http://www.travelingintuscany.com/italiaans/film/lemeraviglie.htm>

⁹² Corpo Celeste, Data di uscita: 08/05/2012, Produzione: CG Entertainment, Lingua Audio: italiano, Dolby Digital 5.1, Contenuti: intervista ad Alice Rohrwacher (produced by Arte G.E.I.E.); dal set - "La fiumara"; trailer; scena tagliata; colonna sonora; photogallery (di Simona Pampallona); dibattito con Luca Mosso

⁹³ <https://www.schulkino.at/fileadmin/Schulmaterial/Land%20der%20Wunder/kf1410-land-der-wunder-pdf.pdf>

molto negli ultimi anni a causa del turismo e ora assomigliano a parchi a tema dove le tradizioni sono mantenute vive solo per i turisti.

Nella regione in cui è ambientato "Le meraviglie", invece, queste tradizioni sono ancora molto vive, anche se si possono osservare piccoli cambiamenti. Alice Rohrwacher ha voluto parlare della musealizzazione della nostra storia, perché quando le persone riconoscono la bellezza di qualcosa, vogliono distruggerla o metterla in una scatola ed etichettarla. Per vedere e capire meglio il centro, l'essenza di una cosa, secondo la regista bisogna andare ai margini della società: in queste fasi di transizione, la natura è ancora selvaggia e i cambiamenti sono ancora più palpabili. Per Alice Rohrwacher era importante che il motivo dello sconvolgimento, della rivoluzione, stimolasse il pubblico a riflettere sulla storia, creando un mondo senza tempo, ma in cui il punto di partenza è il presente⁹⁴.

Il terzo lungometraggio di Alice Rohrwacher, "Lazzaro Felice", uscito nel 2018, è anch'esso legato al tema dello sconvolgimento e ha vinto il premio per la migliore sceneggiatura al Festival di Cannes dello stesso anno ed è stato salutato come visionario dalla critica. In un'intervista rilasciata al quotidiano britannico "The Guardian", l'attrice afferma che il film ha tratto nuovamente ispirazione dalla sua infanzia nell'Umbria rurale. Da ragazza, la regista italiana accompagnava spesso i genitori in viaggi notturni per trasportare i prodotti dell'apiario di famiglia. Ogni volta che arrivavano da qualche parte, lei si sedeva al buio e si chiedeva dove fosse. Doveva scoprirlo concentrandosi su ciò che riusciva a sentire con gli occhi chiusi. Per questo motivo, dice la regista Alice Rohrwacher, i suoi lungometraggi iniziano tutti di notte per mettere il pubblico nella stessa prospettiva e per far sì che immagini un mondo che poi dovrà confrontare con la realtà esterna. L'uso scenico della luce è una costante nei film della Rohrwacher. "Le meraviglie", ad esempio, inizia nel buio, rotto dalla luce artificiale dei riflettori che mette in moto l'azione. Alice Rohrwacher ha lavorato molto sul contrasto tra luce artificiale e naturale, perché la luce artificiale vive della sua controllabilità, mentre la luce naturale vive della sua inflessibilità, motivo per cui oggi quasi nessuno lavora con la luce naturale. Ci vorrebbe molto tempo e pazienza, proprio come per il lavoro con gli animali, ma "amo questo elemento di sorpresa", dice la regista.⁹⁵

"Lazzaro Felice", peraltro, non si basa solo su impressioni e mondi emotivi dell'infanzia del regista, ma anche su un caso reale avvenuto negli anni '90, quando una comunità rurale di contadini fu costretta a lavorare la propria terra in condizioni feudali da un aristocratico. La ragione che Alice Rohrwacher adduce per raccontare la storia dei braccianti rurali che raccolgono i loro raccolti in una piantagione di tabacco nel suo film è che l'attività di sfruttamento dell'aristocratico non era chiaramente illegale per legge, in quanto esisteva un monopolio del tabacco di proprietà dello Stato. Inoltre, per lei era importante che il raccolto del lavoro agricolo fosse un prodotto di lusso che gli stessi braccianti non potevano permettersi⁹⁶.

⁹⁴ <https://www.schulkino.at/fileadmin/Schulmaterial/Land%20der%20Wunder/kf1410-land-der-wunder-pdf.pdf>

⁹⁵ <https://www.theguardian.com/film/2019/mar/31/alice-rohrwacher-italian-film-director-interview-happy-as-lazzaro>

⁹⁶ <https://www.falter.at/zeitung/20181030/unterscheiden-was-gut-und-boese-ist>

Per illustrare l'arcaicità rurale, "Lazzaro Felice" è stato girato su celluloido da 16 mm. La regista Alice Rohrwacher giustifica questa decisione dicendo che la pellicola super 16 mm è una tecnologia che non si può mai controllare completamente: bisogna sedurla con la luce e chiederle di comportarsi come si vorrebbe, proprio come in una relazione. Solo che né le persone né la pellicola 16 mm lo faranno, aggiunge la regista. Inoltre, la pellicola analogica richiede un alto grado di precisione nelle immagini, in quanto non è possibile correggere facilmente gli errori in post-produzione come avviene con la tecnologia digitale. La regista continua: "E trovo che questo modo di lavorare sia pericoloso. Quando Lazzaro cade dalla montagna, c'è una lunga ripresa e mi piace pensare direttamente sul posto, durante le riprese, a come tradurre quella caduta con la pellicola da 16 mm: è un esercizio brillante che consente un modo particolare di pensare⁹⁷.

In pellicola da 16 mm, "Lazzaro Felice", come tutti gli altri film della regista, assomiglia inizialmente a un home movie italiano nello stile del film "L'albero degli zoccoli" di Ermanno Olmi del 1978, ma rompe con lo stile narrativo classico dei racconti popolari attraverso l'uso di ellissi, parabole poetiche, religiose e politiche.

In "Lazzaro felice", un vecchio mondo bloccato e un nuovo mondo determinato dall'arbitrio si sono completamente separati l'uno dall'altro: narrativamente nelle due parti della narrazione, localmente in campagna e città, temporalmente in un passato di durata eterna e in un presente di ora permanente. L'uno potrebbe apparire come un'utopia per l'altro, se non fosse che in entrambi prevale una miseria sociale di simile portata. I due mondi sono collegati dal personaggio del titolo, "Lazzaro Felice", che è felice solo perché non riesce a riconoscere entrambi i mondi. E quindi vive in entrambi, ma non appartiene né all'uno né all'altro. Anche se Lazzaro non è infelice in questi mondi nel suo ambiente sociale, egli non lotta per un'altra vita come i personaggi di Vito in "Mio Cognato" o Marcello ne "La Dolce Vita". Lazzaro può quindi essere definito un antieroe in quanto viene emarginato dai suoi simili e agisce sempre come un singolo individuo e mai come componente facente parte di un gruppo.

La stessa Rohrwacher vede in Lazzaro un eroe maschile alternativo di cui l'Italia ha bisogno. Vede il suo Paese oggi, con la sua etica del brutalismo e della forza maschile, e vuole contrastarlo con qualcosa. Un personaggio che viene percepito come innocente e debole come uomo, ma che in realtà è fondamentalmente onesto e buono.⁹⁸ Analogamente a "Le meraviglie", anche per "Lazzaro Felice" Alice Rohrwacher ha creato un mondo senza tempo, il cui punto di partenza è la visione del mondo attuale. Secondo la regista, il suo personaggio principale ha una fiducia di base nelle persone e il desiderio di dire sempre la verità e nient'altro che la verità, motivo per cui viene percepito dai più come sempliciotto e viene pertanto ostracizzato⁹⁹.

⁹⁷ <https://bombmagazine.org/articles/evocation-of-a-common-language-alice-rohrwacher-interviewed/>

⁹⁸ <https://www.theguardian.com/film/2019/mar/31/alice-rohrwacher-italian-film-director-interview-happy-as-lazzaro>

⁹⁹ <https://www.falter.at/zeitung/20181030/unterscheiden-was-gut-und-boese-ist>

La posizione di Lazzaro come outsider sociale è illustrata a livello visivo dalla direttrice della fotografia francese Hélène Louvart. Come mostrano le immagini 19 – 21, Lazzaro viene ripetutamente ripreso in vasti paesaggi aridi dove si trova da solo e sogna. Da un lato, questa presentazione mostra la sua solitudine, ma anche della sua vicinanza alla natura, che verrà approfondita in modo più dettagliato nella sezione 5.3.



Immagine 18: Lazzaro Felice¹⁰⁰



Immagine 19: Lazzaro Felice¹⁰¹



Immagine 20: Lazzaro Felice¹⁰²

La tenuta dove lavora la comunità di Lazzaro e dove si svolge la prima parte del film si chiama "Inviolata" - dal nome di una delle caratteristiche attribuite alla Vergine Maria. La comunità contadina vi lavora a mezzadria per conto della Marchesa Alfonsina De Luna, che i contadini chiamano spregiativamente "signora delle sigarette" a causa del suo campo di tabacco e del suo modo di comandare molto rigido. La Marchesa viene anche ritratta in molte immagini della macchina fotografica mentre fuma una sigaretta guardando i contadini lavorare - si veda l'immagine 22.

¹⁰⁰ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.



Immagine 21: Lazzaro felice¹⁰³

Il rigido governo della Marchesa Alfonsina De Luna è dovuto al fatto che l'originaria divisione dei rendimenti del campo di tabacco tra proprietari terrieri e affittuari si fosse spostata verso una dipendenza globale sotto un carico di debiti sempre crescente. Per tale motivo, a nessun lavoratore viene permesso di lasciare la tenuta senza il permesso della Marchesa.

I contadini non solo conducono una vita di povertà, dove anche una lampadina è considerata un bene raro, ma anche di completo isolamento dagli eventi moderni. La Marchesa Alfonsina De Luna tiene i contadini in una condizione di ignoranza riguardo al fatto che la proprietà feudale sia stata abolita da tempo nel resto d'Italia. La luce elettrica, i veicoli a motore e persino i telefoni senza fili sono penetrati nell'Inviolata, ma non la conoscenza dei diritti individuali, sociali e politici, motivo per cui i contadini non riescono a capire che la Marchesa è padrona solo perché sono loro stessi ad accettare la condizione di servitù.

La rappresentazione di Alice Rohrwacher di un mondo fuori dal tempo si esprime anche attraverso la sua estetica della luce e già con la prima immagine: "Lazzaro Felice" inizia con l'immagine di un fienile di notte, che - secondo la suggestione di questa immagine - non è solo al buio di notte. Questo fienile si trova anche "al buio" dalla società, in un angolo non illuminato dal quale i personaggi del film emergono gradualmente.

Con la messa in scena di Rohrwacher di luce e buio, di colori ed elementi, il regista fonda una storia che inizialmente può essere ridotta a una semplice formula: Lazzaro Felice è un giovane bracciante agricolo il cui mondo è diviso tra notte e giorno. Successivamente, Rohrwacher cattura questa divisione naturale con il "normale stile" di illuminazione,¹⁰⁴ che imita completamente le abitudini di visione naturali senza drammatizzare l'estetica della luce. In "Lazzaro felice", durante il giorno il sole splende luminoso, facendo brillare il cielo di un azzurro che contribuisce all'atmosfera pittoresca in cui le piante di tabacco brillano di un verde lussureggiante. Ma il sole asciuga il terreno. È un paesaggio arido in cui le piante resistono solo in posizione rannicchiata.

¹⁰³ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹⁰⁴ R. Greule, Licht und Beleuchtung im Medienbereich, München, Hanser Verlag, 2021

Questo paesaggio può essere definito nella storia del cinema anche dalla luce. Nel neorealismo italiano, i personaggi non sono più nella luce artificiale degli studios, ma in mezzo al mondo, illuminati dalla realtà. Il critico americano James Agee ha parlato della "crudele radio-sità di ciò che è" nel famoso libro "Let Us Now Praise Famous Men", un reportage sulla vita precaria dei coltivatori di cotone in Alabama.¹⁰⁵

Questa radiazione si ritrova, ad esempio, nei film di Giuseppe de Santis, che descrive la vita rurale italiana e la faticosa quotidianità della popolazione contadina. In "Non c'è pace fra gli ulivi", la luce caratteristica del Nord Italia cade su una società del dopoguerra che deve prima imparare a vivere di nuovo insieme. Nel dramma familiare contadino "C'è neve a Natale?" di Sandrine Veysset, l'atmosfera neorealista della storia assume addirittura un accento fantastico, che coglie anche Alice Rohrwacher nei suoi lungometraggi. La strategia estetica della regista di combinare il realismo cinematografico con frammenti di realtà fiabesca si traduce in un concetto di illuminazione coerente in "Lazzaro Felice": mentre la Marchesa è ritratta nel suo appartamento ben attrezzato e illuminato artificialmente, Rohrwacher contrappone questo ambiente a un mondo parallelo, quello del lavoro agricolo alla luce del giorno. Lazzaro si aggira silenzioso in questa calda luce d'estate come un antieroe sognatore che si caratterizza non solo per la sua natura buona, ma soprattutto per la sua vicinanza alla natura.



Immagine 22: Lazzaro felice¹⁰⁶

Come si è visto precedentemente, Alice Rohrwacher si è ispirata per il film alla storia vera di una marchesa del centro Italia che nascose ai suoi braccianti le notizie sull'abolizione della mezzadria¹⁰⁷. Quando nel 1982 lo Stato italiano convertì tutti i contratti di semilibertà rimasti in contratti di locazione ordinaria o di lavoro salariato, la contessa continuò come se nulla fosse. I braccianti continuarono a vivere in condizioni di schiavitù per alcuni anni, finché non

¹⁰⁵ B. Rebhandel: „Licht und Dunkel“ in: <https://www.schulkino.at/fileadmin/Schulmaterial/Land%20der%20Wunder/kf1410-land-der-wunder-pdf.pdf>

¹⁰⁶ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹⁰⁷ https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2018/09/22/news/scorsese_padrino_per_alice_rohrwacher_e_una_cineasta_di_raro_talento_-207078033/

emigrarono gradualmente verso le città. Nel corso della sua ricerca per "Lazzaro Felice", Alice Rohrwacher ha trovato articoli degli anni Novanta nelle abitazioni degli ex braccianti, indignati dal silenzio di questo sfruttamento illegale. Per i media e il pubblico in generale, questa storia è stata una nota marginale che è stata presto dimenticata. Tra i contadini, tuttavia, Alice Rohrwacher trovò un articolo di giornale che rimane tuttora un ricordo ingiallito di un mondo distrutto che l'ha lasciata in sospenso. "I grande inganno"! è quello che c'era scritto.¹⁰⁸

Il legame di Alice Rohrwacher con il lavoro agricolo è dovuto alla sua famiglia: come i genitori del film "Le meraviglie", anche i suoi erano braccianti e idealisti degli anni Sessanta che credevano nell'autosufficienza e si erano stabiliti in case fatiscenti abbandonate dai contadini trasferiti in città. La Rohrwacher vive oggi in una casa del genere, ma comunque le sue storie cinematografiche sono sempre intessute di misticismo e fantasia. La regista dichiara che tutte le sue storie sono di fantasia, ma il mondo in cui sono ambientate è il suo.¹⁰⁹

Come esempio di incorporazione di elementi mistici e religiosi, "Lazzaro Felice" presenta uno dei carabinieri che dovrebbe liberare i contadini dell'Inviolata dal loro destino e portarli in autobus verso una vita migliore in città. Questo carabiniere cita il grande modello biblico di liberazione, l'esodo del popolo ebraico. "Mio Dio, stanno aspettando che le acque si separino", dice, mentre comprende la paura dei lavoratori agricoli che li fa esitare prima di attraversare un piccolo fiume poco profondo, confine della loro precedente casa. Una paura giustificata, perché nell'Italia delle città, ciò che li attende, non è l'istruzione, il benessere e l'indipendenza, ma un'esistenza ai margini della società, in un ambiente industriale desolato dove possono sopravvivere solo attraverso piccole frodi, furti o affari semi-legali. Il loro destino dimostra che la promessa di liberazione è una mera proiezione, che confuta la narrazione di base della modernità, che si considera un movimento di progresso.

Mentre i contadini vengono liberati dai carabinieri, Lazzaro cade da un dirupo e viene dato per morto dal resto dei contadini a causa della sua improvvisa scomparsa. Quando Lazzaro si risveglia - non è chiaro allo spettatore quanto tempo sia passato a causa di un'ellissi, ma anche per il suo aspetto immutato - trova l'Inviolata completamente deserta. Lazzaro si mette quindi alla ricerca della sua comunità e va in città. Arriva in un grigio cantiere dove non si vedono alberi né natura per chilometri, ma solo grattacieli che si stagliano ai margini dell'immagine e Lazzaro si trova sradicato in un mondo che non conosce. Lì trova gli ex operai dell'Inviolata, che nel frattempo sono invecchiati e appartengono a un gruppo marginale della città. Antonia riconosce subito l'immutato Lazzaro e pensa di essere impazzita. Si inginocchia bruscamente davanti a lui e ordina agli altri di fare lo stesso: Antonia vede in Lazzaro un santo. Lui porta fiducia agli ex abitanti dell'Inviolata nel grigiore della periferia sociale grazie alla sua innocenza. Anni prima, in campagna, è sempre stato colui che aiutava tutti e non rifiutava nessuna richiesta. Solo a volte sprofondava in una profonda assenza, con lo sguardo immobile verso il cielo, come si può vedere nelle immagini 20 o 21, e allora, come dice un contadino nel primo minuto

¹⁰⁸ <https://der-andere-film.ch/filme/filme/titel/jkl/lazzaro-felice>

¹⁰⁹ <https://www.theguardian.com/film/2019/mar/31/alice-rohrwacher-italian-film-director-interview-happy-as-lazzaro>

del film, rimaneva incantato. Solo quando è immobile veniva notato dagli altri, altrimenti nessuno si sarebbe accorto che non mangiava quasi nulla durante la pausa pranzo, ad esempio, perché tutti avevano poco da mangiare. Si lascia prendere in giro e ridicolizzare da chi lo circonda per la sua natura buona senza offendersi, viene dimenticato dagli altri e rinchiuso con le galline per proteggerle dal lupo.

Attraverso Lazzaro, Alice Rohrwacher evoca non solo un antieroe moderno, ma anche la figura del santo pazzo. È interpretato dal nuovo arrivato Adriano Tardiolo, un giovane studente italiano di economia con grandi occhi scuri che secondo Alice Rohrwacher potrebbe essere uscito da un antico fregio romano.¹¹⁰ "Lazzaro felice" è la storia di un santo poco appariscente che non fa miracoli, che non ha abilità speciali, né poteri magici, dice la regista, perché è una storia senza effetti speciali. Lazzaro sarebbe un santo pazzo, continua la Rohrwacher, perché vive in questo mondo e non pensa male di nessuno, credendo sempre nelle persone anche se loro stesse non credono in Lazzaro. È la storia che racconta la possibilità di essere buoni, dice Rohrwacher, che la gente ha sempre ignorato e che tuttavia torna sempre a mettere in discussione¹¹¹.

La figura del santo pazzo ha trovato numerose incarnazioni nella storia del cinema, ad esempio in "Stalker" di Andrei Tarkovsky, in "Journal d'un curé de campagne" di Robert Bresson o in Bess in "Breaking the Waves" di Lars von Trier. La teologa e studiosa di cinema rumena Alina Birzache ha esaminato l'ampio spettro dei santi pazzi del cinema nel suo studio "The Holy Fool in European Cinema" (A. Birzache., New York, London: Routledge, 2016, In: Studies in Russian and Soviet Cinema, 2016) evidenziando, tra l'altro, la loro funzione critica. Nell'incapacità di seguire le loro regole, mettono in discussione la società, se non addirittura l'intero corso del mondo. Il santo pazzo, come il Lazzaro di Alice Rohrwacher, è l'incarnazione del dissenso. Non è un clown, un burlone, né colui che è autorizzato a dire la verità per scherzo. Non si fa giudice, sostenitore di una morale migliore o portavoce di un'intuizione superiore. Confuta ciò che è con ciò che è. Risparmiato dalla conoscenza, può persino essere felice.¹¹² Come per uno dei suoi antenati letterari, il principe Myshkin ne "L'idiota" di Dostoevskij, le cose non vanno bene per molto tempo nemmeno per il Lazzaro di Alice Rohrwacher. Il figlio della Marchesa, Tancredi, un uomo capriccioso e smisuratamente egocentrico, giocatore d'azzardo, approfitta della sua impossibilità di difendersi. All'inizio lo sfrutta solo per essere servito in un nascondiglio dal quale cerca di ricattare la madre facendole credere di essere stato rapito. Per passare il tempo, racconta a Lazzaro di essere suo fratellastro e gli regala una fionda di gomma fatta in casa come segno di eterno attaccamento. Così, mentre Tancredi promette a Lazzaro l'uguaglianza, il linguaggio cinematografico racconta una grande differenza.

¹¹⁰ <https://www.theguardian.com/film/2019/mar/31/alice-rohrwacher-italian-film-director-interview-happy-as-lazzaro>

¹¹¹ <https://der-andere-film.ch/filme/filme/titel/jkl/lazzaro-felice>

¹¹² Alina G. Birzache, *The Holy Fool in European Cinema*, 2018 by Routledge



Immagine 23: IMDb¹¹³

Come si può vedere nell'immagine 24 e come già accennato nel Capitolo 2.3, i due differiscono non solo per l'aspetto visivo. La differenza fondamentale tra i due è segnata anche dal linguaggio del corpo di Tancredi, caratterizzato da un'orgogliosa sicurezza di sé: le sue gambe piegate sono saldamente a terra e allunga le braccia con sicurezza in aria, mentre inclina infallibilmente le fionda e insegna a Lazzaro come usarla correttamente. Questo mirare al bersaglio con la fionda può anche essere inteso simbolicamente come il desiderio giovanile di Tancredi, che aspira a una vita indipendente e di successo nella grande città e quindi ha davvero un obiettivo chiaro in mente. Per Tancredi questo obiettivo individuale è al di sopra della moralità, per lui i giuramenti di fratellanza sono solo frivole promesse. Lazzaro, al contrario, non mette nulla al di sopra della sua lealtà e moralità, e le promesse sono per lui obblighi vincolanti. La sua vicinanza e fedeltà a Tancredi, in cui la ricerca di divertimento si intreccia alla sua indole manipolatoria e di calcolo speculativo, è il motivo della rovina di Lazzaro. Quando nei giorni successivi Tancredi non si trova da nessuna parte in paese, Lazzaro è preoccupato e si mette alla ricerca, anche se ha la febbre alta. Sperando di ritrovare l'amico e di raggiungerlo, esce e lo cerca per la campagna, ma mentre corre non vede un dirupo e ci cade dentro.



Immagine 24: Lazzaro felice¹¹⁴

In questo punto di rottura tra le due parti principali del film, Alice Rohrwacher ha inserito un elemento magico. Sull'autobus che porta la manodopera agricola dai carabinieri all'Italia

¹¹³ <https://www.imdb.com/title/tt6752992/>

¹¹⁴ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

moderna, una ragazzina, Antonia, racconta al fratellino la leggenda del vecchio lupo che, emarginato e affamato, trova e risparmia un santo perché sente l'odore di un uomo buono.

Come se la leggenda avesse preso forma parallelamente alla storia, al minuto 1:04:00, nelle montagne deserte intorno al villaggio abbandonato dell'Inviolata, un lupo trova Lazzaro disteso come morto (vedi immagine 25) e lo risveglia a una seconda vita e, soprattutto, all'eterna giovinezza. Come se il tempo si fosse fermato per lui, Lazzaro si sveglia nel prato e guarda direttamente la luce del sole, che ancora una volta è da intendersi come simbologia cristiana che sta per simbolo di forza sovrumana. "Il sole, fonte di ogni luce sensibilmente percepibile, è quindi il simbolo della fonte da cui proviene tutta la luce spirituale. Il sole illumina tutte le tenebre e risveglia la vita ovunque. Splende al di sopra del bene e del male, omnibus idem". (W. Menzel: Simbolismo cristiano. Seconda parte. G. Joseph Manz, Regensburg 1854, pagina 387).

Il critico cinematografico Rüdiger Suchsland spiega che il nome Lazzaro significa letteralmente "Dio ha aiutato" e osserva che il motivo del lupo che riporta in vita Lazzaro e gli dona l'eterna giovinezza ricorda i gemelli mitologici, anch'essi salvati da una lupa.¹¹⁵

5 Analisi del film

5.1 Lazzaro, l'antieroe e l'emarginato

Alice Rohrwacher apre il suo lungometraggio "Lazzaro felice" con uno schermo nero, accompagnato da un diegetico rumore di fondo del frinire dei grilli nella notte e dalle risate e dai mormorii di un gruppo di uomini. La frase "Lazzaro, sei incantato?" suona come un suono diegetico fin dall'inizio e può essere ascoltato al minuto 0:01:36 come prima frase del film. A questo punto l'immagine nera viene sostituita da un campo lungo che mostra Lazzaro solo davanti a un fienile di notte. L'uomo che aveva chiamato Lazzaro dall'inizio ora entra di corsa nel quadro – come si può vedere nell'immagine 26 – e si avvicina a Lazzaro, che è ancora in piedi davanti alla stalla e guarda il cielo.



Immagine 25: Lazzaro felice¹¹⁶

¹¹⁵ *Glücklich wie Lazzaro / Lazzaro felice*. In: artechock.de. Abgerufen am 14. November 2020.

¹¹⁶ DVD: Rohrwacher, Alice: *Lazzaro Felice*, Italiano (Dolby Digital 2.0)

Con questa prima sequenza, Alice Rohrwacher definisce l'ambientazione della sua storia. Il villaggio italiano è appena riconoscibile sul piano visivo del film di notte, come evidenziato da uno sfondo sonoro di suoni rurali. Questi eventi uditivi del frinire dei grilli, ad esempio, consentono a chi percepisce di contestualizzare la scena.

Sebbene gli eventi uditivi passino nel tempo, essi si impadroniscono comunque di chi li percepisce e parlano al suo essere interiore. (M. Keller: *Stars and Sounds, Filmmusik - Die dritte Kinodimension*, 1996. p. 25) La fisiologia dell'organo uditivo determina già l'effetto di immersività dell'ascolto: a differenza dell'occhio, l'orecchio non può essere chiuso al mondo esterno senza l'uso di strumenti artificiali. (Eike Groenewold: *IN BETWEEN SOUNDSCAPES - Schwellenbereiche auditiver Ebenen im Film*, p.3)

È quindi in gran parte in balia dell'ambiente circostante, mentre l'occhio può, per così dire, controllare il suo ambiente (Groenewold, p.3) Tuttavia, ciò che vale per l'orecchio come organo di percezione non vale necessariamente per l'ascoltatore. La ricezione passiva dello stimolo uditivo va vista solo come il nucleo di un processo cognitivo complesso: l'ascoltatore sonda attivamente le origini del suono nel suo ambiente e ne cerca le fonti. Nel processo, gli stimoli acustici verificano e illustrano la sequenza temporale delle immagini; senza l'udito, il visivo manca di movimento. (Groenewold, p.2) Questa connessione coincide con il desiderio umano di una congruenza tra immagine, movimento e suono. Il desiderio di congruenza di questi stimoli, essenziale per la ricezione di un film, è il risultato di una socializzazione che inizia nell'infanzia (Groenewold, p.2) e che Alice Rohrwacher ha percepito in modo del tutto consapevole da bambina, come descritto precedentemente.

Oltre all'ambiente stabilito dal livello uditivo del film, Alice Rohrwacher stabilisce il suo personaggio principale come "Lazzaro incantato", che viene visto da solo nella sua primissima apparizione e corrisponde quindi all'immagine classica di un outsider. L'uomo che si avvicina a Lazzaro aggiunge al suo grido che "gli altri" lo stanno già aspettando, il che suggerisce anche che Lazzaro in questo momento si trova in disparte rispetto a un gruppo eterogeneo. Il dizionario Duden, creato da Konrad Duden nel 1880, descrive l'outsider come "colui che si distacca dalla società, da un gruppo; una persona di sesso maschile che va per la sua strada."¹¹⁷ Questa definizione si riferisce a un fenomeno della nostra società in cui ci sono individui o addirittura gruppi sociali che non sono integrati nella comunità o sono solo tollerati ai margini della società. Secondo lo studioso tedesco di scienze umane Hansjosef Buchkremer, (H. Buchkremer: *Verständnis für Außenseiter : Identifikationsbarrieren u. ihre Überwindung*, p. 8.) gli esclusi si trovano in una relazione fratturata con uno o più gruppi e soffrono molto di questa condizione. Si scontrano con il rifiuto, l'ostilità, la distanza e il pregiudizio. La situazione può persino arrivare al punto che queste persone vengono evitate dal pubblico in generale ed escluse dalle attività e dalla comunicazione, che le loro opinioni vengono ignorate o addirittura ridicolizzate, derise, insultate e discriminate.¹¹⁸ Tutte queste descrizioni si applicano all'ambiente di

¹¹⁷ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Auszenseiter>

Lazzaro, con l'eccezione che, contrariamente alla definizione di Buchkremer, Lazzaro non soffre di questa esclusione.

L'esclusione stessa si basa su un'intuizione maturata nel corso del progetto di ricerca dei due sociologi Norbert Elias e John L. Scotson. (N. Elias, J. L. Scotson: *Etablierte und Außenseiter*) Tra il 1958 e il 1960, essi hanno condotto uno studio empirico in un sobborgo inglese e hanno scoperto che a causa di una singola differenza tra due gruppi - che può essere etnica, mirata all'occupazione o al livello di istruzione - può verificarsi una dinamica di established-outsider anche se lo status sociale tra i due gruppi è simile.¹¹⁹

Nel corso della ricerca, l'attenzione si è concentrata soprattutto sulla distinzione tra due gruppi: i residenti di lunga data del villaggio e i nuovi arrivati, che per il resto non si differenziano in alcun modo dal primo gruppo - sono anch'essi lavoratori dell'industria, ricevono un salario simile e hanno lo stesso colore della pelle. Solo il fatto di essere nuovi residenti porta a un'etichettatura negativa del gruppo "estraneo" e meno integrato da parte del gruppo "consolidato", caratterizzato da una residenza comune e da una presenza nel villaggio più lunga.

Alice Rohrwacher trattiene nella sua narrazione filmica le informazioni biografiche dettagliate sul personaggio di Lazzaro, perché l'unica differenza tra Lazzaro e le persone che lo circondano è la sua particolare natura.

Dopo che Lazzaro, che si trova da solo davanti al fienile, viene preso in braccio dall'uomo e trasportato dagli altri, Alice Rohrwacher continua il motivo dello straniero nella seconda sequenza del suo film. A partire dal minuto 00:04:00, un gruppo di braccianti è ripreso in un'inquadratura "piano americano", introdotta dall'inquadratura stretta, che aiuta lo spettatore a percepirli come una comunità chiusa. Inoltre, in questa piano sequenza ci sono solo pochi tagli, la macchina da presa si muove nel piccolo spazio quasi senza montaggio e il movimento fluido della macchina da presa rende evidente l'unità di queste persone.

Questo gruppo di contadini si riunisce in una piccola stanza per festeggiare un fidanzamento, e solo una lampadina, l'unica della casa, fornisce una luce fioca. Il gruppo suona musica insieme e poi beve vino da una coppa comune che viene passata da un uomo all'altro. Lazzaro, che si trova in disparte rispetto al gruppo ed è ripreso dalla videocamera al margine esterno dell'angolo di inquadratura, è l'unico a non ricevere un sorso di vino dagli altri. Come mostra l'immagine 25, un giovane che ha deliberatamente preso l'ultimo sorso gli sorride e fa notare a Lazzaro, con un ghigno, che ormai non c'è più nulla per lui. A questa provocazione palese, Lazzaro risponde imperterrito: "È uguale!".

Come si può notare anche nell'immagine 27, l'espressione sorridente del viso di Lazzaro non tradisce uno stato di delusione, anche se gli altri se lo aspettavano, come suggeriscono gli sguardi curiosi delle donne sullo sfondo. Come Lazzaro, queste donne si trovano ai margini del

¹¹⁹ Ibid.

gruppo e sono riprese dalla telecamera sullo sfondo. Queste donne sembrano registrare e anche criticare l'esclusione di Lazzaro, sebbene Lazzaro stesso continui a sorridere.



Immagine 26: Lazzaro felice¹²⁰

Alice Rohrwacher presenta così agli spettatori un giovane che agisce contro tutte le aspettative che corrispondono alle norme comportamentali considerate normali dalla comunità. Anche nella terza sequenza successiva, quando Lazzaro si è allontanato dal gruppo e ha incontrato un contadino che gli chiede se può andare alla festa di fidanzamento al posto suo, Lazzaro non mostra alcuna irritazione o fastidio per questa domanda, che sottolinea ulteriormente la sua esclusione. Anzi, senza pensarci troppo, al minuto 0:07:29, Lazzaro accetta con un "Certo". Dato che il contadino appena incontrato va alla festa, Lazzaro dovrebbe badare ai suoi animali al posto suo, ma viene chiuso per errore nel pollaio, dimenticato lì e svegliato solo il giorno dopo da Antonia, una ragazza del paese che è una delle poche a non trattare Lazzaro con scherno. Lui risponde - in segno di sincera gratitudine - con "Grazie". Anche in questo caso, Lazzaro non mostra alcun fastidio per essere stato dimenticato e per dover aver dovuto passare la notte all'aperto.

Nelle prime sequenze, Lazzaro subisce esclusione e derisione dagli altri personaggi come reazione al suo carattere mite. La prima reazione chiaramente positiva al comportamento di Lazzaro viene da un uomo che non appartiene alla comunità contadina, ovvero l'amministratore della tenuta Nicola - si veda l'immagine 28 - che visita regolarmente il villaggio. Al suo arrivo, i bambini del villaggio lo accolgono con gioia, dimostrando che egli è visto come una figura esterna benvoluta dalla comunità. Poco dopo il suo arrivo, anche Lazzaro si unisce a lui.

Nell'inquadratura 28, al minuto 0:12:17, Nicola viene ripreso in un'inquadratura "primo piano" mentre guarda Lazzaro e dice che tutti dovrebbero prendere esempio dalla sua diligenza. La telecamera si sposta poi su Lazzaro, si veda l'immagine la cui testa è quasi completamente coperta dalle piante di tabacco raccolte, come si veda l'immagine 29. Mentre Lazzaro smista il raccolto nelle cassette e si dedica doverosamente al suo lavoro, viene nuovamente lasciato solo dai suoi compaesani. Insieme ai compaesani, Nicola va con loro in un appartamento, brindano e si dedicano alla contabilità. Anche in questa scena, Lazzaro viene così escluso dal resto

¹²⁰ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

del gruppo di lavoratori e l'elogio di Nicola si rivela un'ipocrisia, poiché anche lui ha lasciato Lazzaro solo ed escluso.



Immagine 27: Lazzaro felice¹²¹

Immagine 28: Lazzaro felice¹²²

Nella sequenza successiva, segue un'altra reazione, anch'essa presumibilmente positiva, al comportamento di Lazzaro da parte del prete della comunità. Mentre quest'ultimo - si veda l'immagine 30 - è in piedi accanto a Lazzaro a fumare e a guardarlo lavorare, lo elogia: "Bravo, figlio mio, bravo". Questa scena è ripresa con un'inquadratura "campo lungo" in cui Lazzaro è nuovamente posizionato ai margini dell'immagine e leggermente al di sotto del prete. Questo trasmette la sensazione della struttura sociale gerarchica in cui Lazzaro è percepito come un subordinato che serve gli altri.



Immagine 29: Lazzaro felice¹²³

In questo senso, anche le presunte reazioni positive a Lazzaro possono essere intese come una reazione positiva al suo lavoro e non al suo carattere. Entrambi gli elogiatori, a differenza del resto della comunità contadina, perseguono anche un obiettivo specifico con il loro riconoscimento. Nicola, in quanto agente della marchesa Alfonsina de Luna, si preoccupa che i contadini facciano un buon lavoro e soddisfino la de Luna - il suo elogio è quindi legato al profitto del proprio lavoro piuttosto che a un sincero riconoscimento del carattere di Lazzaro. In un certo senso, questo comportamento è una forma di cosiddetta "solidarietà da combattimento", che verrà spiegata nella prossima sezione utilizzando il personaggio di Tancredi.

¹²¹ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

Il sacerdote, invece, in quanto credente, è guidato dalla Bibbia e, nell'apprezzare il lavoro di Lazzaro, segue obbedientemente il comandamento della carità, che occupa una posizione centrale nell'etica cristiana, proprio perché Lazzaro occupa una posizione estranea alla comunità. A questo proposito, l'interpretazione è chiara: l'apprezzamento del sacerdote a Lazzaro si basa solamente sulla sua volontà di essere un buon cristiano, sebbene anche in questo caso l'immaginario esponga la bonarietà del sacerdote, che, a differenza di Lazzaro, non lavora - come si vede sull'immagine 28 - ma si limita a guardare mentre fuma, e in questo modo la sigaretta è simbolo del male, del piacere proibito, che qui viene preferito al lavoro, alla moralità.

5.2 Tancredi, l'antieroe dalla "solidarietà combattiva"

Il primo colpo di scena nella narrazione inizia al minuto 0:20:00, quando Tancredi, figlio della marchesa Alfonsina de Luna, arriva nel villaggio dell'Inviolata. Questa figura è la prima indicazione concreta del tempo in cui si svolge l'azione, perché Tancredi indossa un abito moderno e giovanile - vedi immagini 31 e 32 - , che la sorella Teresa commenta subito con le parole "Che bella giacca, dove l'hai presa?" e in questo modo Alice Rohrwacher attira volutamente l'attenzione dello spettatore su questo particolare. Anche il campo della macchina da presa cattura Tancredi a mezzo busto, permettendo agli spettatori di osservare da vicino gli abiti e le espressioni facciali del personaggio, mettendolo al centro dell'attenzione. Tancredi fornisce anche un altro riferimento al tempo narrato con un dispositivo tecnico: mentre è seduto a tavola con la sua famiglia, estrae dalla tasca un telefono cellulare - vedi immagine 32 - che rimanda agli anni Ottanta o Novanta (non è uno smartphone, ma un modello più vecchio con una piccola antenna). Con Tancredi, la cultura giovanile e la modernità tornano così al mondo del lavoro agricolo arcaico.

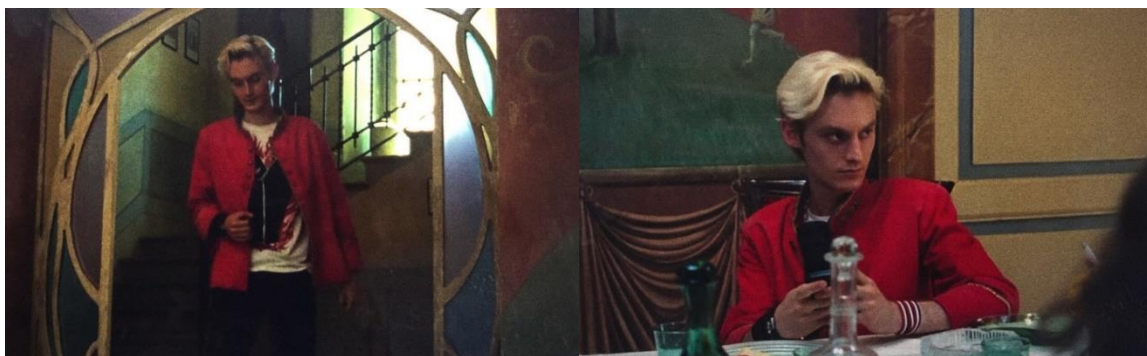


Immagine 30: Lazzaro felice¹²⁴

Immagine 31: Lazzaro felice¹²⁵

Tancredi incontra Lazzaro per la prima volta al minuto 0:27:06. Questo incontro è catturato con un'inquadratura in cui la posizione dei due attori riflette lo squilibrio di potere tra il figlio ricco e il contadino squattrinato. Attraverso la prospettiva dal basso all'alto - mostrata nell'immagine 33 - Tancredi appare superiore sia a Lazzaro che ai suoi compagni contadini, e si distingue anche nel gruppo altrimenti omogeneo che indossa abiti da lavoro semplici, scialbi e

¹²⁴ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹²⁵ Ibid.

senza tempo grazie al suo abbigliamento alla moda. Questo crea irritazione nei confronti di Tancredi da parte dei contadini ed è visibile nell'immagine 35, in cui si vede il gruppo di lavoratori che guarda con astio il figlio della Marchesa. In questa sequenza, Lazzaro è ancora una volta stabilito come estraneo dall'inquadratura, poiché non è ripreso né insieme al gruppo, né insieme a Tancredi, ma sempre tagliato ai margini o da solo, come mostra l'immagine 34, quando guarda in alto verso Tancredi.



Immagine 32: Lazzaro felice¹²⁶



Immagine 33: Lazzaro felice¹²⁷



Immagine 34: Lazzaro felice¹²⁸

In questa sequenza, la prospettiva della telecamera viene stabilita come indizio visivo dell'ordine gerarchico dei personaggi, nonché come schermo mentale che colora la soggettività della narrazione: vediamo il mondo dalla prospettiva di Lazzaro, ma anche la prospettiva degli altri su Lazzaro.

Il mondo narrato è quindi concettualizzato come il mondo percettivo dei personaggi. (M. Huhn Markus: *Film Narratology. Un modello di analisi narrativo-teorica*. Berlin/New York: de Gruyter, p. 119ss, 2011) Dal comportamento dei personaggi si evince che essi reagiscono all'ambiente e che l'ambiente di solito reagisce a loro. A livello visivo, l'istanza narrativa è quindi ciò che la telecamera mostra. Ad esempio, se un personaggio è mostrato in un'inquadratura totale, come Lazzaro all'inizio del film, per il pubblico è visibile più di quanto il personaggio stesso possa vedere. Di conseguenza, in questa situazione specifica, gli spettatori conoscono l'ambiente circostante più del personaggio e di Lazzaro e ricevono un'istanza narrativa visiva e non linguistica. Una singola istanza narrativa linguistica si verifica solo una volta

¹²⁶ DVD: Rohrwacher, Alice: *Lazzaro Felice*, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid.

in Lazzaro felice, quando Antonia narra la leggenda del vecchio lupo da fuori campo e la sua voce fuori campo si sovrappone all'immagine come suono sia diegetico che extradiegetico.

Nella sua teoria narrativa, Gerard Genette introduce il concetto di "focalizzazione" nel contesto di una discussione più ampia su cinque categorie centrali di analisi narrativa: ordine, durata, frequenza, modo e voce. La "focalizzazione" rientra nella categoria del "modo" e riguarda la prospettiva dal quale il mondo narrato viene percepito e raccontato. In altre parole, si tratta di identificare le istanze soggettive che stanno dietro la narrazione e di capire chi percepisce ciò che sta accadendo e da quale prospettiva la storia viene presentata. Nel contesto del cinema, ciò si traduce nell'ambientazione della macchina da presa e nella domanda: "Chi percepisce ciò che sta accadendo, da quale prospettiva stiamo presentando ciò che sta accadendo?".

Genette ha introdotto il concetto di focalizzazione per designare le principali possibilità di percezione e conoscenza a disposizione del narratore in quanto osservatore del narrato e distingue tre tipi di focalizzazione: focalizzazione interna, focalizzazione esterna e focalizzazione zero. Nel caso della focalizzazione interna, lo stato di conoscenza del narratore è legato a quello di un personaggio. Da questa posizione narrativa, il destinatario apprende solo ciò che il personaggio può sapere. Tuttavia, questo permette di ottenere informazioni dal punto di vista interno di un personaggio. Con la focalizzazione esterna, la conoscenza dell'istanza narrativa si trova al di fuori dei personaggi, ma all'interno del mondo narrato. Anche in questo caso, la quantità di informazioni disponibili è limitata. La terza categoria viene chiamata da Genette "focalizzazione zero". In questo caso, lo stato di conoscenza del narratore non si limita al mondo diegetico. Egli può accedere a informazioni quasi illimitate e funziona come un narratore d'autore nei concetti letterari.¹²⁹

In "Lazzaro felice" si verificano sia la focalizzazione interna che la focalizzazione zero, poiché la prospettiva della telecamera come istanza narrativa non è legata esclusivamente all'orizzonte di conoscenza di Lazzaro o di un altro personaggio, ma anche all'orizzonte di conoscenza degli spettatori. Un esempio è la già citata scena in cui Tancredi estrae un cellulare dalla tasca e gli spettatori possono così conoscere il livello temporale della narrazione, anche se l'istanza narrativa del film non fornisce alcuna informazione sul livello temporale.

Un esempio conciso di focalizzazione interna è invece la sequenza del minuto 00:57:00 in cui Lazzaro sostiene Tancredi da una ripida rupe. Non si rende conto che il pendio su cui si trova è in forte discesa e la macchina da presa cattura solo la prospettiva di Lazzaro attraverso un campo lungo - si veda l'immagine 36 - e poi in un primo piano - vedi immagine 37. Solo quando si sostiene c'è un campo lunghissimo, l'immagine 38, che fa capire agli spettatori la presenza dell'abisso, esattamente nello stesso momento in cui anche Lazzaro si rende inevitabilmente conto che sta scendendo e cadendo.

¹²⁹ Genette, Gerard. Die Erzählung. 3. korrigierte Auflage. Wilhelm Fink, Paderborn 2010, S. 134



Immagine 35: Lazzaro felice¹³⁰



Immagine 36: Lazzaro felice¹³¹



Immagine 37: Lazzaro felice¹³²

Al concetto di focalizzazione di Genette, in "Lazzaro felice" si aggiunge la funzione dell'ideologia e della valutazione. Mentre nell'opera di Genette la focalizzazione funziona a prescindere dai metodi post-classici della narratologia, la studiosa olandese Mieke Bal aggiunge alcune importanti modifiche al concetto di focalizzazione di Genette, tra cui Integra le teorie con i loro fattori ideologici¹³³. Mieke Bal prende come punto di partenza l'attività di focalizzare non solo i personaggi, ma anche i narratori non identificati e non in scena.

Secondo Bal, gioca un ruolo decisivo la prospettiva da cui si vede e si percepisce, cioè chi diventa il "soggetto" della focalizzazione e chi diventa l'"oggetto". Secondo Mieke Bal, non esiste una narrazione "oggettiva", ossia una narrazione senza giudizio, perché ogni testo contiene già un'interpretazione e quindi anche un'ideologia¹³⁴. Questa interpretazione è chiaramente rivelata dalla prospettiva della macchina da presa come istanza narrativa, che coglie la superiorità di Tancredi attraverso la suddetta visione dal basso (vedi grafica 33).

Mentre il gruppo omogeneo di contadini in questa scena sta facendo la pausa pranzo e Tancredi, dopo un iniziale, breve stupore, non presta più attenzione, Lazzaro offre a Tancredi il piccolo pezzo di pane che gli è stato dato. Sorridendo, rifiuta, ma aggiunge che il suo cane ha fame, e allora glielo dà subito da mangiare. Lazzaro non è irritato dall'arroganza di Tancredi, che, come sappiamo, è veicolata dalla prospettiva della macchina da presa, e nelle scene

¹³⁰ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.

¹³³ Cfr. Mieke Bal: The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative. In: Style 17.2 (1983), pp. 243-245.

¹³⁴ Ibid.

successive del film non reagisce negativamente ai codici sociali dei suoi compagni, che suggeriscono disprezzo, come ad esempio nella scena in cui Lazzaro non riceve un sorso dai suoi colleghi. Il carattere allegro di Lazzaro lo differenzia dal classico outsider, mentre l'ignoranza o la mancanza di comprensione del sistema di classificazione di base dell'interazione sociale è ancora una volta una caratteristica tipica dell'outsider. Le incomprensioni, le violazioni dei tabù sociali o delle regole che ne derivano avvengono in modo inconsapevole e quindi non intenzionale. Tuttavia, le deviazioni comportamentali dell'outsider sono sanzionate dai suoi simili, perché - secondo la tesi di Elias e Scotson - la rottura dei tabù danneggia il loro "senso (...) del buon gusto, della correttezza, della moralità - in breve, il loro senso dei valori emotivamente ancorati. A seconda delle circostanze, suscitano rabbia, ostilità, disgusto o disprezzo nei gruppi superiori e, mentre l'adesione allo stesso canone facilita il rapporto sociale, la sua violazione crea barriere". (N. Elias, J. L. Scotson: *Etablierte und Außenseiter* p. 243)

All'inizio, tuttavia, Tancredi non sembra deridere l'alterità di Lazzaro, ma piuttosto esserne interessato. In "Lazzaro felice" egli stesso è, in fondo, una sorta di outsider e di antieroe, poiché non riesce a identificarsi con le macchinazioni borghesi e sfruttatrici della madre e mette in discussione la mezzadria illegale di quest'ultima. Al minuto 0:31:00 la affronta e le chiede se non teme che un giorno la sua frode venga scoperta. La Marchesa Alfonsina de Luna risponde giustificandosi che è nella natura umana approfittare degli altri. Guardando fuori dalla finestra, la Marchesa indica Lazzaro e dice che lei si sta approfittando dei contadini, ma che sicuramente anche quel contadino – Lazzaro - si stanno approfittando di qualcun'altro. Tancredi reagisce criticamente a questa affermazione e dice che Lazzaro è probabilmente l'unico che non si approfitta di nessuno.

Il giorno seguente, Nicola si presenta in paese e chiede ai braccianti se qualcuno ha visto Tancredi, perché è scomparso. Il villaggio si mette in cammino un po' controvoglia, ad esempio con l'affermazione al minuto 0:34:00: "Dopo una giornata di lavoro così dura, ora dobbiamo cercare un idiota", per cercare il figlio della marchesa Alfonsina de Luna, ma non lo trova. All'alba del giorno successivo, Lazzaro si reca al nascondiglio che aveva indicato a Tancredi e lo trova lì. Al minuto 0:38:00 Tancredi rivela di non voler tornare a casa perché non sopporta la madre, che secondo lui è un'imbrogliona che tratta male Lazzaro e gli altri braccianti. Attraverso questa solidarietà con Lazzaro, egli si fa alleato dell'outsider. Tuttavia, la natura della solidarietà di Tancredi rientra nella categoria della cosiddetta "solidarietà di lotta". Secondo il filosofo tedesco Kurt Bayertz, questa forma di solidarietà è caratterizzata da una "bipolarità" con un interesse apparentemente positivo da un lato e, in conflitto con questo, una resistenza negativa dall'altro.

Mentre l'idea di "solidarietà comunitaria" si concentra maggiormente sulla reciprocità delle società, cioè sulle comunità, o nazioni, che sono collegate da una storia culturale, da valori e da condizioni di vita comuni e che quindi formano una comunità solidale, la "solidarietà di lotta" si esprime nel fatto che le relazioni comunitarie tra i rispettivi partecipanti non devono necessariamente esistere già e a volte si formano solo nella lotta per un obiettivo comune - per Tancredi questo obiettivo comune è l'indipendenza di sua madre, ma soprattutto il riscatto che chiede nel corso del suo finto rapimento per iniziare una nuova vita indipendente in città.

Bayertz illustra questa tesi della "bipolarità" con i seguenti esempi: da un lato, l'unione dei criminali in bande, o l'aiuto e l'assicurazione reciproca all'interno delle comunità, e dall'altro la solidarietà dei movimenti militanti, come il movimento operaio del XIX e XX secolo. (K. Bayertz: *Solidarität - Begriff und Problem*, Suhrkamp, 1998, p. 40-41) Inoltre, Bayertz definisce come movimenti di solidarietà nel senso di "solidarietà di lotta" il movimento operaio del XIX e XX secolo, il movimento per i diritti civili degli anni '50 e '60 negli Stati Uniti, il movimento anti-apartheid in Sudafrica e i movimenti civili degli anni '80 nei Paesi sotto il socialismo. (Bayertz, p. 45)

In contesti più attuali, qualcosa di simile si può osservare nello spazio digitale, dove le espressioni di solidarietà sono sintomi di una società contemporanea neoliberale nel mondo occidentale. Caratteristici sono gli aspetti narcisistici, ossia l'obiettivo di trarre vantaggio per se stessi attraverso la solidarietà con un gruppo socialmente svantaggiato. Ne è un esempio l'elogio che Nicola fa di Lazzaro, traendo vantaggio dalla sua diligenza. Tancredi, a sua volta, spera che fraternizzando con Lazzaro riceverà da un lato i soldi del riscatto e dall'altro il suo aiuto incondizionato. La fionda, che Tancredi regala a Lazzaro in segno di amicizia, è un simbolo di "solidarietà combattiva". Al minuto 0:42:00 dice che la fionda è l'arma con cui possono difendersi da tutte le "Marche di questo mondo".



Immagine 38: Lazzaro felice¹³⁵



Immagine 39: Lazzaro felice¹³⁶

Nonostante Tancredi sottolinei costantemente l'uguaglianza fraterna tra i due, la macchina da presa - anche in questa scena - coglie la superiorità di Tancredi attraverso la prospettiva sopra e sotto vista. La macchina da presa non è mai all'altezza degli occhi di Lazzaro e quindi lo riprende dall'alto verso il basso, mentre la macchina da presa è all'altezza di Tancredi e quindi ritrae la sua posizione elevata rispetto a Lazzaro. Dopo che Tancredi chiede a Lazzaro di inginocchiarsi davanti a lui, Tancredi si pone a un livello superiore rispetto a Lazzaro, in modo che quest'ultimo debba guardare di nuovo in alto. Nella loro pubblicazione "Film Art", i due studiosi di cinema David Bordwell e Kristin Thompson descrivono l'effetto di questa prospettiva di ripresa sulla percezione e sull'interpretazione degli spettatori:

„Very often people think of “form” as the opposite of something called “content”. This implies that a poem or a musical piece or a film is like a jug. An external shape, the jug, contains a

¹³⁵ DVD: Rohrwacher, Alice: *Lazzaro Felice*, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹³⁶ DVD: Rohrwacher, Alice: *Lazzaro Felice*, Italiano (Dolby Digital 2.0)

liquid that could just as easily be held in a cup or a pail. Under this assumption , form becomes less important than whatever it's presumed to contain (Bordwell/Thompson 2014, 52)"

Italiano:

"Molto spesso si pensa alla "forma" come all'opposto di qualcosa chiamato "contenuto". Ciò implica che una poesia o un brano musicale o un film sono come una brocca. Una forma esterna, la brocca, contiene un liquido che potrebbe essere contenuto in una tazza o in un secchio. In base a questo assunto, la forma diventa meno importante di ciò che si presume contenga (Bordwell/Thompson 2014, 52)".

In "Lazzaro Felice", lo squilibrio di potere visivamente catturato continua al minuto 0:47, quando Tancredi e Lazzaro sentono l'ululato di un lupo. Tancredi imita l'ululato e chiede a Lazzaro di fare lo stesso. In questa scena, Tancredi si trova ancora una volta un livello sopra Lazzaro, e la prospettiva della macchina da presa enfatizza la sua posizione dominante all'interno delle due figure esterne. Inoltre, lo sguardo di Lazzaro si ripete quando alza gli occhi verso Tancredi, come nell'immagine 41, esprimendo la sua ammirazione e il suo fascino per lui.



Immagine 40: Lazzaro felice¹³⁷

Quando Lazzaro torna a casa, gli altri operai si infuriano perché era sparito e non aveva lavorato con loro. Dato che Lazzaro, secondo la regista Alice Rohrwacher¹³⁸, non cerca la propria felicità ma quella degli altri, ha la coscienza sporca e il giorno dopo torna nel nascondiglio di Tancredi per informarlo che anche oggi deve lavorare con gli altri e non può restare con lui.

Così, mentre Lazzaro cerca di accontentare sia i suoi compagni di lavoro che il suo nuovo amico, e allo stesso tempo di agire lealmente, Tancredi lo accusa di essere un cattivo

¹³⁷ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹³⁸ <https://lwlies.com/interviews/alice-rohrwacher-happy-as-lazzaro/>

fratellastro per non aver abbandonato gli altri per lui. Questa affermazione sottolinea l'indole narcisistica di Tancredi. Per lui l'attenzione non è rivolta al benessere di Lazzaro, che si mette nei guai con gli altri se non si presenta al lavoro, ma solo al proprio benessere, per il quale ha bisogno di Lazzaro per passare il tempo.



Immagine 41: Lazzaro felice¹³⁹

Questa diversità tra i due è ancora una volta catturata da una prospettiva della telecamera che suggerisce che Lazzaro è a un livello inferiore nella relazione. Mentre si allontana lentamente, la telecamera rimane nella posizione di Tancredi e riprende Lazzaro da una leggera visuale dall'alto – come mostra l'immagine 42. Questo fa apparire l'emarginato sociale particolarmente piccolo e sperduto in contrasto con il paesaggio brullo e severo. Questo sottolinea la fragilità di Lazzaro e la sua impossibilità di difendersi. La stessa regista afferma che la prospettiva del suo film non è mai chiaramente il punto di vista di Tancredi, di Lazzaro o di altri personaggi, ma piuttosto il punto di vista del mondo su Lazzaro. Questa visione farebbe capire al pubblico¹⁴⁰ la tesi di Hansjosef Buchkremer citata precedentemente, secondo cui gli esclusi soffrono per la loro condizione. Solo quando Lazzaro ha deluso Tancredi, egli sembra improvvisamente aver perso la sua allegria, perché non guarda più "incantato" il cielo, ma assortamente a terra. Anche quando inizia a piovere a dirotto, Lazzaro rimane immobile nella tempesta fino a quando due ragazze del villaggio lo riportano a casa. Di tutte le immagini della telecamera in cui Lazzaro si vede da solo nel paesaggio, questa è quella che simboleggia più chiaramente la posizione di Lazzaro come outsider, letteralmente abbandonato sotto la pioggia - come si vede nelle immagini 43 e 44.

¹³⁹ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹⁴⁰ <https://lwlies.com/interviews/alice-rohrwacher-happy-as-lazzaro/>



Immagine 42: Lazzaro felice¹⁴¹



Immagine 43: Lazzaro felice¹⁴²

5.3 Il meta-livello religioso

Esattamente a metà del film, Lazzaro, colpito da febbre alta, cade da un dirupo scosceso alla ricerca di Tancredi, verso il quale si sente in colpa. Per Alice Rohrwacher, questa caduta rappresenta, da un lato, l'inizio della seconda parte del film e, dall'altro, la rottura sociale, la caduta sociale avvenuta in Italia. Negli ultimi 50 anni, l'Italia è caduta in un abisso, per cui sarebbe difficile dire, dalla prospettiva odierna, se la situazione sia migliorata o peggiorata. Ma quando si racconta una storia in due periodi temporali, si tende a fare un confronto, e quindi l'obiettivo del regista era quello di usare le due epoche come due specchi che si riflettono a vicenda. (Cfr. Intervista con Alice Rohrwacher di Karin Schiefer)¹⁴³

Nel momento in cui Lazzaro cade e giace a terra privo di sensi, la macchina da presa si sposta su paesaggi deserti, vasti e brulli, mentre la ragazza del villaggio Antonia inizia a raccontare la storia di un lupo, che ricorda il lupo di Gubbio domato da Francesco. A tal proposito, una leggenda cristiana (presente sulla piattaforma "Kirche im hr", i programmi radiofonici protestanti e cattolici della "Hessischer Rundfunk") racconta che durante la vita di Francesco d'Assisi, nelle vicinanze della sua città imperversava un lupo, di dimensioni spaventose e di una grande

¹⁴¹ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹⁴² DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹⁴³ <https://rm.coe.int/interview-with-alice-rohrwacher/168093aa6c>

ferocia nella sua fame.¹⁴⁴ Divorava non solo animali ma anche uomini e donne, terrorizzando così tanto i cittadini che nessuno lasciava le mura della città disarmato. Secondo la leggenda, Dio volle far conoscere agli abitanti della zona la santità di Francesco, perché il Beato Padre era appena arrivato a Gubbio, ebbe pietà della gente e decise di affrontare il lupo. San Francesco riponeva la sua speranza nella giustizia di Gesù Cristo e così, non armato di scudo ed elmo, ma sotto la protezione del Santo Segno della Croce, uscì dalla porta della città e andò incontro al lupo senza paura. Ma quando l'animale corse verso San Francesco con le fauci aperte, Francesco d'Assisi si fece il segno della croce e il potere divino che emanava da lui domò il lupo. L'animale si fermò improvvisamente e le sue fauci inquietantemente aperte si chiusero. Francesco lo chiamò e gli disse: "Vieni da me, fratello lupo! Nel nome di Cristo, ti ordino di non fare del male a me o a chiunque altro!". E come il santo gli aveva ordinato, la bestia si avvicinò con la testa china e si sdraiò ai suoi piedi come un agnello¹⁴⁵.

Alice Rohrwacher riprende questa leggenda in "Lazzaro Felice", facendo riportare in vita Lazzaro proprio da un lupo. Gli abitanti dell'Inviolata hanno paura fin dall'inizio di un lupo, dal quale Lazzaro dovrebbe proteggerli nella scena già analizzata precedentemente, quando finisce per essere dimenticato nel pollaio. Il parallelo tra Lazzaro e Francesco d'Assisi si esprime anche nella modestia ascetica e nella vicinanza alla natura di Lazzaro.¹⁴⁶ Così come Lazzaro conosce e ama i campi e le foreste, la flora e la fauna, e non mostra alcun interesse per la decadenza e la ricchezza moderne, anche Francesco d'Assisi ha rifiutato la vita borghese e si è rivolto intensamente a ciò che per molti sembra secondario, ossia la natura con tutti i suoi elementi e le sue creature. Il teologo tedesco Helmut Feld descrive il rapporto tra Francesco e la natura come una "relazione riflessiva e religiosa".¹⁴⁷ Su queste basi, tuttavia, era pronto a dare libero sfogo alle proprie emozioni senza privilegiare i sentimenti incontrollabili. Queste descrizioni si applicano anche a Lazzaro, anche se poi perde il controllo, cadendo nel dirupo.

Un altro riferimento alle storie bibliche è fornito dall'accostamento di Lazzaro e Tancredi come ragazzo povero e ricco. La parabola del ricco e del povero Lazzaro è una narrazione biblica del Vangelo di Luca che descrive un accostamento simile. Il Vangelo secondo Luca 16, 19-31 (presente nella banca dati della Cattedrale di Colonia), cita:

"C'era una volta un uomo ricco che si vestiva di porpora e lino fine e viveva giorno dopo giorno in modo glorioso e gioioso. Ma alla porta del ricco giaceva un povero di nome Lazzaro, il cui corpo era pieno di pustole. Avrebbe voluto soddisfare la sua fame con ciò che cadeva dalla tavola del ricco. Invece, i cani vennero a leccare le sue bolle. Quando il povero morì, fu portato dagli angeli nel seno di Abramo. Anche il ricco morì e fu sepolto. Nell'oltretomba, dove soffriva dolori atroci, alzò gli occhi e vide da lontano Abramo e Lazzaro nel suo seno. Allora gridò: "Padre Abramo, abbi pietà di me e mandami Lazzaro; fa' che almeno intinga la punta del dito

¹⁴⁴ <https://www.kirche-im-hr.de/sendungen/22-assisi-franziskus-und-der-wolf-von-gubbio/>

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Francesco d'Assisi (1181/1226) è uno dei più famosi santi medievali ed è considerato da molti il fondatore di un rapporto fraterno con la natura attraverso il suo "Cantico del Sole" e la sua Predica agli uccelli. Cfr. Feld H., Franz von Assisi, C.H. Beck, 2017, p. 10

¹⁴⁷ Ibid.

nell'acqua e raffreddi la mia lingua, perché sono in grande agonia in questo fuoco". Abramo rispose: „Figlio mio, ricordati che tu hai ricevuto la tua parte di bene quando eri ancora in vita, ma Lazzaro ha ricevuto solo male.” ¹⁴⁸



Immagine 44: Lazzaro felice¹⁴⁹

In "Lazzaro felice", il mondo sotterraneo biblico diventa una grande città dove Lazzaro rivede Tancredi dopo un tempo imprecisato. Mentre Lazzaro viene riportato in vita dal lupo che lo renderà sempre giovane, Tancredi diventa un uomo vecchio. In questo contesto, Alice Rohrwacher descrive il suo protagonista come il fuso di un grammofono,¹⁵⁰ ossia la parte che permette al disco di muoversi intorno a lui. Attraverso Lazzaro, racconta la regista, si può vedere che il mondo intorno a lui è cambiato superficialmente, che sebbene sia diventato più ricco e moderno, è sempre lo stesso nel suo nucleo, e che il passaggio dalla campagna isolata alla città non ha creato alcuna differenza. Le persone che erano ai margini sono rimaste ai margini, i manipolatori hanno continuato a manipolare. L'unica cosa che è cambiata è la reazione alla gentilezza. Mentre una volta non veniva celebrata, ma era utile, nei tempi moderni non è nemmeno utile. È anzi diventata sospetta, come dimostra l'ultima sequenza del film.

La prima immagine che lo spettatore vede di Tancredi nel nuovo mondo, nella grande città, è un campo lungo, rara nel film, di Tancredi che chiama il suo cane in piedi sotto la pioggia, appoggiato al muro di una casa per via della sua debolezza fisica. Come si vede nell'immagine 45, la macchina da presa assume la prospettiva soggettiva di Lazzaro, che ha cercato Tancredi perché ha mantenuto inalterato il suo giuramento di fratellanza. Ciò che colpisce qui è lo sfondo grigio e metropolitano che riempie l'intera inquadratura. Si tratta di un netto contrasto con l'inquadratura dell'Inviolata, catturata con colori vivaci e luminosi e con la luce del sole. Il mondo sotterraneo di Alice Rohrwacher è piovoso e cupo ed è diventato emblematico dei sogni più disperati di Tancredi.

Lazzaro, a differenza di tutti gli altri, non è invecchiato, ma ciononostante non viene riconosciuto da Tancredi. Lazzaro segue l'amico in una sala da ballo e lo avvicina. Affinché Tancredi

¹⁴⁸ <https://www.koelner-dom.de/fenster/der-reiche-mann-und-der-arme-lazarus/der-reiche-mann-und-der-arme-lazarus-1>

¹⁴⁹ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹⁵⁰ <https://bombmagazine.org/articles/evocation-of-a-common-language-alice-rohrwacher-interviewed/>

possa riconoscere il fratellastro, Lazzaro gli mostra la fionda e al minuto 01:35:33 e aggiunge che è lui, il suo fratellastro.

5.4 L'inversione della gerarchia

Stilisticamente, l'inquadratura in cui Lazzaro consegna la fionda a Tancredi fa di nuovo riferimento a un motivo religioso, ovvero la "Creazione di Adamo", un affresco del pittore Michelangelo Buonarroti sul soffitto della Cappella Sistina - si veda l'immagine 47 - che mostra Adamo a sinistra, che allunga l'indice sinistro per raggiungere Dio. Il Dio Padre, più potente e aggraziato, allunga l'indice destro per far scoccare la scintilla della vita ad Adamo. Seguendo questa disposizione, ma anche la già citata parabola del ricco e del povero Lazzaro, Lazzaro di Alice Rohrwacher diventa in questa ripresa gerarchicamente superiore a Tancredi. Quest'ultimo, inoltre, conferma questa tesi dato che descrive l'amico Lazzaro come il suo "porta fortuna" (al minuto 01:36:45), dato che ora deve difenderlo, come gli chiede poco dopo (al minuto 01:38:12).



Immagine 45: Lazzaro felice¹⁵¹



Immagine 46: Arteworld¹⁵²



¹⁵¹ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹⁵² <https://www.arteworld.it/creazione-di-adamo-michelangelo-analisi/>

Immagine 47: Lazzaro felice¹⁵³



Immagine 48: Lazzaro felice¹⁵⁴



Immagine 49: Lazzaro felice¹⁵⁵

La fionda come simbolo può essere intesa anche come un riferimento a Davide e Golia. Secondo la leggenda, Davide, un giovane pastorello, sconfisse il presunto invincibile Golia solo con il suo ingegno e la sua fionda. Si rifiutò di indossare un'armatura e confidò che Dio lo avrebbe sostenuto nella sua lotta. (1 Sam 17, 37-40) Alice Rohrwacher non lascia che Lazzaro impugnasse la fionda, l'arma, perché non c'è lotta per Lazzaro. Tuttavia, essa funziona come simbolo di superiorità quando Lazzaro incontra l'impoverito e fallito Tancredi, che anni prima, inconsapevolmente, aveva messo nelle sue mani questo simbolo del proprio fallimento. Rohrwacher quindi non fa trionfare Lazzaro su Tancredi, ma lascia che Tancredi fallisca a causa di se stesso, della propria famiglia, della storia, delle proprie armi.

¹⁵³ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

Ciò che rimane immutato nella gerarchia è la vita degli ex abitanti dell'Inviolata è la loro vita ai margini della società, ma soprattutto la posizione di due figure antieroeiche, che viene espressa visivamente quando un ingegnere li definisce una ridicola "parodia". Nelle immagini 49 e 50 è riportata questa scena: l'impiegato di banca indossa un abito in tinta con il colore degli edifici scuri alle sue spalle, per cui si crea l'effetto visivo di una fusione con lo sfondo. Inoltre, si trova al centro dell'inquadratura e trasmette sicurezza e potere. Anche Lazzaro e Tancredi sono al centro dell'inquadratura, ma i loro abiti li distinguono dall'ambiente moderno e metropolitano e li fanno sembrare spaesati. Come riferimento all'Inviolata, si può comprendere il piccolo albero allampanato alle spalle dei due, che è stato collocato in modo altrettanto perso e fuori luogo nel deserto di cemento.

La gerarchia cambia nuovamente anche tra Lazzaro e Tancredi, come mostra l'immagine 50. Non è più Tancredi ad avere un ruolo di primo piano, a guardare Lazzaro dall'alto in basso e a trasmettere quindi la sua superiorità. Lazzaro è rimasto giovane, fisicamente più forte di Tancredi e fedele alla sua lealtà e vicinanza alla natura, motivo per cui si fonde visivamente con il piccolo paesaggio naturale sullo sfondo, così come l'ingegnere si fonde con la parete scura dell'edificio. Soprattutto a causa dei suoi immutati abiti da contadino, Lazzaro sembra fuori dal tempo e con la sua grazia innocente non è sicuro e orgoglioso come l'uomo che gli sta di fronte, ma allo stesso tempo sta diritto in piedi mentre Tancredi si inginocchia sul pavimento per la mancanza di forza fisica. Tancredi è impoverito, esausto e stanco, Lazzaro è il fratellastro ferito, ma che la malavita non ha potuto danneggiare.

Nella sequenza successiva, Lazzaro porta Tancredi alle ex opere del villaggio dell'Inviolata, sperando che sia una felice riunione per tutti. Trascorrono una serata insieme, ripresa dalla macchina da presa nella stessa inquadratura della festa di fidanzamento all'Inviolata all'inizio del film. Un'inquadratura campo medio avvicina il gruppo e trasmette la sensazione di una comunità armoniosa, come se le riserve e i conflitti di un tempo fossero stati dimenticati. Tancredi vuole ringraziare gli operai per la loro ospitalità invitandoli a cena il giorno dopo. Al minuto 01:43:50 chiede agli ex abitanti dell'Inviolata di andare alla cena vestiti meglio, perché sarà presente anche sua moglie e si tratta di un invito in una casa prestigiosa. Con questa affermazione, l'immagine di armonia creata visivamente si rompe; Tancredi vuole prendere le distanze dalla povertà del gruppo, anche se ora è lui stesso a risentirne.

Il giorno dopo, il gruppo di ex operai ha indossato i suoi abiti più belli e ha speso i suoi pochi soldi in biscotti molto costosi per poter portare un regalo decente alla padrona di casa. Quando finalmente il gruppo arriva davanti all'indirizzo che Tancredi ha dato loro, scopre un quadro della marchesa Alfonsina de Luna nell'ingresso e un cartello con il suo nome davanti alla porta, come si può vedere nelle immagini 51 e 52. A differenza della sontuosa villa della famiglia de Luna all'Inviolata, il livello visivo trasmette un'atmosfera opprimente mostrando la scala buia e stretta. Anche il ritratto della marchesa Alfonsina de Luna, con i fiori in proiezione, ha l'effetto di una sorta di memoriale.



Immagine 50: Lazzaro felice¹⁵⁶



Immagine 51: Lazzaro felice¹⁵⁷

Quando suonano il campanello, la sorella di Tancredi, Teresa, apre la porta, sorpresa della loro visita, e dice agli ospiti di aspettare un momento. Da fuori scena si sente Tancredi tossire e gridare con rabbia che vuole essere lasciato in pace. Teresa torna alla porta e dice che c'è stato un "errore di persona" e che nessuno li ha invitati. La telecamera coglie la reazione di Lazzaro, che mostra la delusione e la tristezza sul suo viso, come mostrano le immagini 53 e 54. Mentre il resto del gruppo si allontana subito, gridando "Ci ha invitato e poi scordato!" o dicendo cinicamente "Simpatico il marchesino!", Lazzaro rimane radicato sul posto, si allontana lentamente dalla porta e anche in questo caso lancia un ultimo sguardo indietro che, come mostra l'immagine 54, rivela la sua irritazione per aver abbandonato il fratellastro.

¹⁵⁶ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹⁵⁷ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)



Immagine 52: Lazzaro felice¹⁵⁸



Immagine 53: Lazzaro felice¹⁵⁹

Nel momento in cui Lazzaro distoglie lo sguardo dalla porta e si dirige verso gli altri, Teresa li richiama inaspettatamente perché tornino. Pieno di sollievo, Lazzaro esclama al minuto 01:49:50 "Era uno scherzo!" - un'esclamazione per dimostrare la sua buona fede. Mentre il gruppo torna verso la porta, pensando di poter rimanere a cena, la telecamera rimane all'altezza degli ex braccianti - come si vede nell'immagine 55 - che guardano Teresa dall'alto in basso. La gerarchia trasmessa da questa inquadratura anticipa il contenuto delle parole di Teresa, la quale chiede al gruppo di lasciare il prezioso dono dell'ospitalità, in quanto si trova in una posizione economicamente precaria. Sebbene la famiglia de Luna abbia ovviamente più soldi degli ex abitanti dell'Inviolata, dato che vive in una casa fatiscente, ma pur sempre nobile, l'inquadratura della telecamera trasmette la superiorità degli ex contadini che ora guardano Teresa dall'alto in basso - si veda l'immagine 56. Mentre la maggior parte del gruppo è indignata dalla richiesta di Teresa, Antonia decide di lasciare i biscotti e, poco prima che Teresa stia per chiudere la porta al minuto 01:51:00, chiede chi sia stato a rovinarli così. "È stata la banca!" risponde Teresa, aggiungendo "Ha portato via tutto quello che avevamo!". Mentre il gruppo si compiace per la perdita di denaro della famiglia de Luna, ad esempio dicendo "Ha fatto bene", la telecamera si concentra su Lazzaro, che sussurra pensieroso "La banca" e sembra dispiacersi genuinamente per la famiglia. Alice Rohrwacher stessa riferisce di aver volutamente evidenziato la differenza di privilegi, anche se portare dolci la domenica farebbe parte di una tradizione italiana.¹⁶⁰ Soprattutto quando si è invitati a pranzo o a cena, si porta la torta, dice Alice Rohrwacher, sarebbe una cosa del tutto naturale. Ma naturalmente nel film, dice il regista, sono loro a decidere cosa succede dopo: quando Teresa dice che sono state le banche a derubarla, nessuno le crede - tutti ridono e se ne vanno. L'unico che prende alla lettera le sue parole è Lazzaro, che decide di chiedere indietro i soldi. Alice Rohrwacher giustifica questa decisione del suo protagonista come una reazione al detto che la pura e

¹⁵⁸ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ <https://www.theupcoming.co.uk/2018/05/15/happy-as-lazzaro-lazzaro-felice-interview-director-alice-rohrwacher-discusses-the-tragic-ties-between-power-and-exploitation/>

infinita bontà impedisce di distinguere tra bene e male. Lazzaro rappresenterebbe pertanto la pura e infinita bontà che si è persa nel nostro mondo.¹⁶¹



Immagine 54: Lazzaro felice¹⁶²



Immagine 55: Lazzaro felice¹⁶³

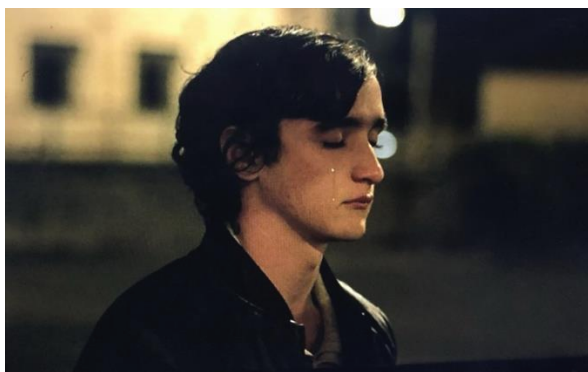


Immagine 56: Lazzaro felice¹⁶⁴

Sulla via del ritorno a casa, gli ex operai decidono scherzosamente di tornare all'Inviolata e di occupare la casa della Marchesa. Questo piano è un riferimento al Vangelo di Luca e all'indicazione di Abramo secondo cui il ricco aveva già ricevuto la sua parte di bene nella vita, mentre Lazzaro aveva ricevuto solo male. Nella narrazione cinematografica di Alice Rohrwacher, Lazzaro stesso non mostra alcun interesse per i beni e le ricchezze fino alla fine del film. In "Lazzaro felice" è il gruppo di ex operai che vuole rivendicare il "bene" per sé, mentre Lazzaro sembra trovare ricchezza e gioia nelle cose immateriali, come l'amicizia e la lealtà. Come mostra l'immagine 58, Lazzaro si ferma e lascia che il gruppo vada avanti da solo. Mentre all'inizio del film era stato ripreso in una lunga inquadratura di notte davanti al fienile mentre sognava e si trovava nel paesaggio, ora si trova nella grande città di notte e non sogna più. Guarda direttamente verso la macchina da presa e per la prima volta in un primo piano mostra un'espressione emotiva più forte, come si può vedere nell'immagine 57, dove ha gli occhi chiusi e

¹⁶¹ <https://www.theupcoming.co.uk/2018/05/15/happy-as-lazzaro-lazzaro-felice-interview-director-alice-rohrwacher-discusses-the-tragic-ties-between-power-and-exploitation/>

¹⁶² DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid.

una lacrima gli scorre lungo la guancia destra. Lazzaro piange per la falsa promessa di Tancredi, per il suo destino infelice nella vita e per la delusione di non aver visto l'amico quella sera.



Immagine 57: Lazzaro felice¹⁶⁵

Nella sequenza successiva, Lazzaro si trova di giorno davanti a una banca. L'ambiente moderno e metropolitano è estraneo a Lazzaro, che è invece più legato alla natura. Un impiegato della banca deve aiutarlo a passare attraverso la porta della banca, che funziona solo con un'automazione tecnica. Quando finalmente Lazzaro entra in banca, i clienti che lo circondano si sentono subito a disagio perché non si mette in coda e, come una volta nell'Inviolata, non capisce i codici sociali del suo ambiente nel contesto della vita moderna della grande città. Quando Lazzaro entra nell'edificio, gli impiegati della banca iniziano a spiegargli che deve prendere un numero prima di poter fare la fila e che non deve preoccuparsi dello sportello elettrico perché a volte agisce in modo errato quando i clienti hanno addosso del metallo, ad esempio una chiave nella tasca dei pantaloni. Lazzaro non sembra capire a cosa stiano alludendo gli impiegati della banca e gli viene chiesto se lui stesso possa avere qualcosa in tasca, al che Lazzaro risponde, senza sospettare o voler far nulla di male, con "Sì!". Quando vuole mostrare cosa ha in tasca, le persone intorno a lui iniziano a gridare in preda al panico e ad urlare che porta un'arma. Visivamente, la posizione da outsider di Lazzaro è qui particolarmente chiara e catturata in modo diverso rispetto al passato: mentre nell'Inviolata era stato ripreso per lo più ai margini del gruppo e sul bordo esterno dell'inquadratura, qui si trova come un lebbroso al centro della banca ed è circondato dalle altre persone. Non è più un estraneo inosservato. Con le mani alzate, un impiegato della banca chiede a Lazzaro, con voce calma ma già ansiosa, se ha davvero una pistola come sostengono gli altri, al che Lazzaro - votato all'onestà e a non sospettare nulla di male - risponde nuovamente "Sì!". Tutte le persone intorno a lui gettano le mani in aria, corrono e hanno paura di Lazzaro, che non riesce a capire cosa stia succedendo, perché la gente abbia paura di lui. A Lazzaro viene detto di calmarsi, anche se è l'unico a rimanere completamente immobile, senza capire il trambusto.

¹⁶⁵ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)



Immagine 58: Lazzaro felice¹⁶⁶

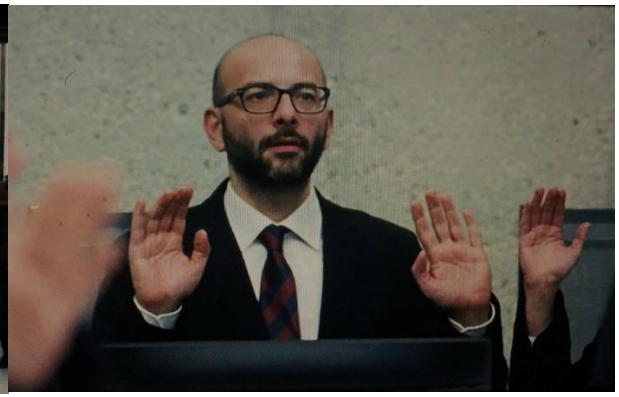


Immagine 59: Lazzaro felice¹⁶⁷

Quando finalmente gli viene chiesto cosa vuole fare in banca, Lazzaro chiede con voce sommessa al minuto 02:00:00 - vedi immagine 59 - se possono restituire a Tancredi, il Marchese di Luna, tutto ciò che sarebbe suo. Con uno sguardo confuso, come mostra l'immagine 60, l'impiegato della banca, che ha paura di Lazzaro come tutti gli altri, acconsente.



Immagine 60: Lazzaro felice¹⁶⁸



Immagine 61: Lazzaro felice¹⁶⁹

I clienti della banca intorno sono sempre più presi dal panico per la pura e semplice bontà di Lazzaro, ma anche perché pensano che il rigonfiamento nella tasca posteriore dei pantaloni di Lazzaro - si veda l'immagine 61 - sia un'arma, mentre invece si tratta di una semplice fionda. L'immagine 62 mostra un cliente della banca che guarda confuso e spaventato la fionda di Lazzaro nella tasca dei pantaloni. A questo punto i clienti della banca iniziano ad accerchiare Lazzaro e lo fanno cadere - si veda l'immagine 63. Lazzaro, a terra, viene preso a calci e accusato di fingersi innocente, di essere una persona cattiva e di avere intenzioni illecite. Con questa scena, Alice Rohrwacher sostiene la sua tesi che la bontà pura e infinita non esiste più nel nostro mondo e che, se appare sotto forma di Lazzaro, non può più essere riconosciuta dal resto delle persone.

¹⁶⁶ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.



Immagine 62: Lazzaro felice¹⁷⁰



Immagine 63: Lazzaro felice¹⁷¹

Mentre le persone si chinano su Lazzaro, lo calpestano e lo picchiano a sangue, lui non si muove e lascia che tutto lo investa, finché non interviene la polizia, dicendo che così lo uccideranno. Mentre tastano con le dita il polso del Lazzaro immobile per vedere se è ancora vivo, la telecamera si sposta su un lupo che è apparso improvvisamente nella banca accanto a Lazzaro. Poi il lupo esce fuori dall'edificio correndo, proseguendo su una strada trafficata e continua a correre con la telecamera posizionata di fronte a lui. Il finale lascia quindi aperto il dubbio se Lazzaro sia sopravvissuto a questa aggressione o se l'anima di Lazzaro sia stata trasferita al lupo. In ogni caso, Alice Rohrwacher attinge al cliché del lupo come animale malvagio pericoloso e di cui le persone hanno solitamente paura. Proprio con l'aggressività che le persone solitamente attribuiscono alla figura del lupo viene però trattato Lazzaro, che viene

¹⁷⁰ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

¹⁷¹ Ibid.

quindi automaticamente paragonato al lupo per via non della sua indole, ma per come lo percepiscono gli altri.

Per quanto riguarda la drammaturgia cromatica del film, la scena finale nella banca è caratterizzata dall'ambiente tecnologizzato della grande città con molti toni bianchi e blu. Il colore dominante bianco suggerisce innocenza, ma anche purezza, sterilità e freddezza. È l'antitesi dei molti colori forti del mondo della natura a cui Lazzaro sente di appartenere. Per quanto riguarda il ruolo e l'importanza di questa natura, del paesaggio, dell'ambientazione, la stessa Alice Rohrwacher afferma che l'obiettivo era che l'ambiente diventasse una sorta di personaggio: nella prima parte, la natura osservava i lavoratori, nella seconda parte, la grande città diventa l'osservatore. Soprattutto nella prima parte, Rohrwacher cercava un paesaggio per il luogo "Inviolata" che le ricordasse un sentimento, o una persona di cui ci si innamora e che si ha l'impressione di conoscere da sempre. Rohrwacher voleva trovare un luogo in campagna che fosse modesto ma allo stesso tempo contenesse qualcosa di essenziale, dove le case degli operai trasmettessero un certo senso di perdita. È un paesaggio che potrebbe fare da sfondo a un dipinto rinascimentale, dice, perché è archetipico ma ha anche qualcosa di fiabesco. Lo stesso vale per la città, che è allo stesso tempo simbolica e realistica. È una città, dice, in cui ogni persona al mondo può riconoscersi senza poter dire esattamente di quale città si tratti, ed è per questo che alla fine Rohrwacher è stata costretta a girare in diverse città italiane, mescolandole tra loro per trovare le immagini simboliche che raccontano il carattere delle persone che sono in queste immagini e in questi paesaggi. Ciò che Rohrwacher trova toccante nelle persone, dice, è la linea sottile che si trova a cavallo del ridicolo senza rendere nulla veramente ridicolo. Percorrere questa linea sottile è estremamente difficile e anche estremamente rischioso. Bisogna essere come un acrobata e allo stesso tempo trattare le cose serie come un bambino". A questo punto, il regista cita Antonio Gramsci, che disse che è necessario il pessimismo della mente e l'ottimismo della volontà. Trasferendo questa affermazione alla situazione attuale dell'Italia, vede un'epoca in cui regnano il caos e la volgarità. Come se si fosse persa ogni tipo di logica. Una storia che ha l'aspetto di una favola potrebbe forse permettere di dire qualcosa di vero sulla realtà. La velocità con cui le cose appaiono e scompaiono al giorno d'oggi fa perdere ogni sensibilità. Per i registi, la sensibilità è lo strumento che viene utilizzato, ancora e ancora, anche se a lungo termine non ottiene molto. (Cfr. Intervista con Alice Rohrwacher di Karin Schiefer)¹⁷²

Per quanto riguarda il ruolo della grande città, l'ultima scena d'azione, la banca, è uno dei pochi spazi interni del film. Qui non entra la luce del sole, dove un tempo Lazzaro si risvegliava a nuova vita. Il lupo che appare all'improvviso nella grande città appare qui molto più chiaramente che nel villaggio dell'Inviolata come una creatura mitica che gli abitanti della città trovano altrettanto spaventosa e fuori luogo del comportamento di Lazzaro.

Il lupo è quindi un simbolo centrale in "Lazzaro felice" e ancorare il motivo degli animali come portatori di significato nell'opera del regista. In "Le meraviglie", ad esempio, la Rohrwacher ha lavorato con vere api e in Lazzaro felice con un vero lupo francese che, rispetto agli altri

¹⁷² <https://rm.coe.int/interview-with-alice-rohrwacher/168093aa6c>

animali del film, non proviene dall'Italia, ma direttamente dal luogo delle riprese di "Lazzaro felice". Nella prima parte del film, secondo la regista, ci sarebbero stati molti animali sparsi per l'Inviolata ed era importante che fossero animali liberi e abituati al luogo.¹⁷³ Alice Rohrwacher e il suo team hanno portato gli animali sul futuro luogo delle riprese quando erano ancora molto piccoli, in modo che potessero crescere e diventare parte integrante del paesaggio dell'Inviolata.

Rohrwacher descrive la ricerca del lupo come particolarmente difficile, tanto che la casa di produzione aveva inizialmente suggerito un "lupo finto" - un cane. In questo modo, però, l'aura biblica da fiaba non poteva essere ricreata, perché ciò che Rohrwacher cercava era una "presenza reale"¹⁷⁴. "Il lupo nel film non è aggressivo, è solo presente"¹⁷⁵. Quando il team del film trovò un lupo vero da un "uomo straordinario in Francia, Pascal Treggi, che vive davvero con questi lupi" con cui è stato possibile lavorare, Alice Rohrwacher ha scelto un modo di lavorare non convenzionale, in cui non ha smontato completamente il set per le scene con il lupo al fine di proteggere i membri del team, la tecnologia, il costume e l'attrezzatura, ma ha invece collocato consapevolmente il lupo in relazione al set, al team, alle persone.

Per questo motivo, Alice Rohrwacher descrive le riprese della scena finale con il lupo come particolarmente difficili, perché tutti i membri del team avevano molta paura di lavorare con un animale selvatico, nonostante il set fosse protetto da una recinzione elettrica. "Tutti dovevano essere molto silenziosi, doveva esserci un silenzio da religione durante le scene con i lupi. L'intera troupe era silenziosa, come i clienti della banca nella scena finale del film, durante la rapina a mano armata. È stato fantastico, perché di solito la troupe è molto rumorosa, ma quando è arrivato il lupo è stato tutto molto tranquillo, tutti erano sensibili e concentrati. Ora voglio girare tutti i miei film con i lupi!"¹⁷⁶.



Immagine 64: Lazzaro felice¹⁷⁷

¹⁷³ <https://www.theupcoming.co.uk/2018/05/15/happy-as-lazzaro-lazzaro-felice-interview-director-alice-rohrwacher-discusses-the-tragic-ties-between-power-and-exploitation/>

¹⁷⁴ <https://bombmagazine.org/articles/evocation-of-a-common-language-alice-rohrwacher-interviewed/>

¹⁷⁵ <https://bombmagazine.org/articles/evocation-of-a-common-language-alice-rohrwacher-interviewed/>

¹⁷⁶ <https://www.theupcoming.co.uk/2018/05/15/happy-as-lazzaro-lazzaro-felice-interview-director-alice-rohrwacher-discusses-the-tragic-ties-between-power-and-exploitation/>

¹⁷⁷ DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

6 Conclusione

L'interesse di base per la stesura di questa tesi è dovuto al tipo di personaggio dell'antieroe, che è uno dei personaggi cinematografici più recenti e quindi anche uno dei poco studiati nella storia del cinema. Il fatto che nel cinema d'autore italiano contemporaneo gli antieroi e altri personaggi non convenzionali stiano diventando sempre più spesso i protagonisti delle narrazioni cinematografiche ha rafforzato ulteriormente il mio interesse di ricerca e allo stesso tempo ha dato all'argomento la rilevanza di un'indagine scientifica.

L'oggetto di ricerca di questa tesi è il film del 2018 "Lazzaro Felice", scritto e diretto da Alice Rohrwacher. La Rohrwacher è una delle protagoniste del cinema italiano contemporaneo almeno a partire dal suo lungometraggio "Le meraviglie", che ha vinto il Gran Premio della Giuria al Festival di Cannes 2014. Con le sue narrazioni e i suoi personaggi, la regista raccoglie l'eredità del neorealismo in quanto, come i suoi predecessori Roberto Rossellini o Michelangelo Antonioni, si occupa dei destini individuali di gruppi sociali emarginati e problematici e incorpora i conflitti sociali e i discorsi politici nelle sue narrazioni cinematografiche di finzione.

L'opera di Alice Rohrwacher appartiene al nuovo cinema italiano, nato in un'epoca in cui il cinema italiano sembra riprendersi dalla lunga crisi causata dalla morte di registi italiani di successo mondiale come Federico Fellini, Luchino Visconti o Vittorio De Sica. La rinascita artistica e anche commerciale della scena cinematografica italiana è iniziata a metà degli anni Novanta e si è affermata con successo al di là dei film di propaganda, dei film di serie B della scena turistica o della "commedia all'italiana", incontrando nuovamente il consenso internazionale. Mentre prima, soprattutto nelle produzioni commerciali, si faceva solo un "generico riferimento pittorico al Sud" o, al contrario, ci si concentrava sulla vita nelle grandi città, il "neo-neorealismo" si concentra sui problemi sociali, sulla località e sulla diversità. Il fatto che Alice Rohrwacher si dedichi più volte nei suoi film ai destini individuali e ai borghi italiani, catturandoli con location originali, testimonia ancora una volta l'eredità del neorealismo.

Inoltre, Alice Rohrwacher - come i registi neorealisti - si astiene nella sua drammaturgia da una narrazione lineare, cioè dalla costruzione di una storia legata a regole collaudate. Il cinema neorealista si concentrava sulla realtà disadorna della vita e quindi su una trama imprevedibile e a volte incoerente, che si intrecciava e si ingarbugliava con le sottotrame. Il tema della gente comune e della sua vita nell'Italia del dopoguerra assume una dimensione quasi sublime nel cinema neorealista, che eleva il quotidiano a spettacolare, non romanticizza la miseria e mette a nudo la decadenza di una classe superiore. Michelangelo Antonioni, regista, autore e pittore italiano, ha riassunto molto bene lo spirito del tempo: "Nel dopoguerra c'era un grande bisogno di verità, e sembrava possibile fotografarla a ogni angolo di strada". (cfr. Chiellino 1979, 24)

Se c'era una trama, una base per la storia, proveniva dalla materia prima della vita quotidiana: resoconti di giornali, esperienze personali o eventi di tutti i giorni. La logica interna della narrazione doveva essere spezzata attraverso una drammaturgia e una struttura narrativa non convenzionali. Con l'aiuto del principio episodico, le singole sottotrame rimangono slegate l'una dall'altra, poiché il frammento cinematografico deve essere ricostruito nel suo significato

e quindi nella sua profondità (L. Engell: *Im Bergwerk der Wirklichkeit*, in: *Sinn und Industrie*, Frankfurt/New York, 1992, p. 175). Per André Bazin, i vantaggi di una risoluzione scenica, che rinuncia in larga misura a tagli coerenti, drammatici e analitici, si basano sui seguenti tre punti: in primo luogo, aumenta la somiglianza con la percezione normale, cioè l'impressione di realtà è intensificata e la struttura dell'immagine è più realistica, più indipendente dal suo contenuto" (Bazin 2004, 103); in secondo luogo, presuppone un ripensamento più attivo, richiede addirittura un contributo attivo dello spettatore alla messa in scena" (ibid.). Gli spettatori sono di conseguenza costretti a scegliere da soli la sezione dell'immagine a cui dedicare la loro attenzione e a stabilire da soli le relazioni tra le figure dell'immagine che altrimenti sarebbero predeterminate dal montaggio. In terzo luogo, ripristina l'ambiguità del mondo, poiché non è più fissato un significato univoco, ma sono possibili diverse interpretazioni. (cfr. Kirsten 2013, 99).

Questa forma narrativa non convenzionale si ritrova ancora oggi nel cinema contemporaneo e caratterizza l'indipendenza dei film d'autore del "Nuovo Cinema Italia", anche se "Lazzaro felice" contiene anche elementi convenzionali, come quelli del genere "road movie". Alice Rohrwacher accentua il contrasto tipico del genere tra campagna e città, tradizione e modernità, ricchi e poveri, desideri e utopie. Con la sua rappresentazione di persone e gruppi sociali eterogenei, ovvero i braccianti agricoli e i loro ricchi datori di lavoro, "Lazzaro felice" non allude solo agli attuali discorsi socio-politici, ma anche a storie fiabesche e bibliche come la leggenda di Romolo e Remo o la parabola del ricco e del povero Lazzaro del Vangelo di Luca. La narrazione fiabesca-mistica è caratterizzata in particolare dalla simbiosi di linee di trama realistiche e fantastiche, oltre che dal già citato svolgimento non lineare della trama, che omette dettagli concreti di tempo e luogo e lascia poco chiaro se e quando si verifichino ellissi.

Il protagonista Lazzaro, invece, non utilizza alcuna convenzione, è testardo e anticonformista. Con questo personaggio, Alice Rohrwacher ha creato un antieroe moderno che non solo decostruisce l'immagine classica dell'antieroe, ma anche gli stereotipi di genere.

L'antieroe è nato come espressione del soggetto moderno in tutta la sua ambivalenza sociale. Si trattava di una figura priva di tratti eroici e attivi, che mostrava poca o nessuna iniziativa e affrontava gli eventi in modo impotente, incapace di agire, con rigida passività o rassegnazione. L'antieroe era quindi una chiara antitesi al supereroe classico, che divenne ugualmente categorizzabile. Negli ultimi anni, tuttavia, l'immagine moderna dell'antieroe è diventata molto più varia. L'enorme complessità dei personaggi e le evidenti contraddizioni nei loro pensieri e nelle loro azioni rendono spesso difficile una chiara caratterizzazione dell'antieroe. Di conseguenza, secondo Jessica Page Morrell, l'antieroe può essere descritto come un "pasticcio di contraddizioni", che nella sua scomposizione ha il potenziale per rappresentare i problemi sociali contemporanei e i conflitti di valori. Fin dall'inizio dell'era moderna, le prime caratteristiche dell'antieroe possono essere individuate in figure letterarie e, ad esempio, in romanzi come "Don Chisciotte" o "L'avventuroso Simplicissimus", ci sono chiare sovrapposizioni con il successivo tipo di personaggio dell'antieroe come lo conosciamo oggi. Tuttavia, l'antieroe moderno si caratterizza per il fatto di non essere più categorizzabile e di conformarsi a un modello, ed è per questo che Lazzaro può essere descritto come tale, come sostenuto sopra.

Inoltre, Lazzaro, con i suoi tratti gentili, funge da esempio di decostruzione di genere. Il termine "decostruzione" è stato coniato da Jacques Derrida e si riferisce originariamente al concetto di distruzione di Heidegger, che è diretto contro la metafisica e cerca di rivedere i valori e le norme della storia della filosofia. Mentre per Heidegger, invece, la metafisica doveva giungere all'origine per eccellenza attraverso la scoperta della verità dell'essere, al fine di rompere e riordinare la metafisica, Derrida si preoccupa della negazione di questa origine, perché per lui non c'è origine (Cfr. D. Neu: *The Necessity of Foundation in the Age of Deconstruction*, Berlino 1997, p. 328). Derrida cerca di affrontare la metafisica e la sua filosofia ricca di tradizione in modo diverso, di mettere in discussione tutto, di non considerare nulla come fisso e quindi di spostare tutto. Gioca con gli opposti fissi e li priva della base della comprensione. Il significato viene preso per essere allo stesso tempo alienato.

La dolcezza, la taciturnità e la vulnerabilità di Lazzaro decostruiscono l'immagine stereotipata dell'uomo nella misura in cui nel panorama mediatico sono soprattutto le donne a essere ritratte come "deboli", "taciturne", "gentili", "belle" o - come il personaggio di Sylvia ne *"La dolce vita"* di Federico Fellini - come "sesso erotico". Tali forme di rappresentazione rientrano nel concetto di "sessismo", ovvero l'idea che un genere sia politicamente, economicamente, fisicamente o intellettualmente inferiore all'altro e che quindi, in base a questo assunto, l'oppressione e la discriminazione basate sul genere sarebbero giustificate. Secondo Gitta Mühlen-Achs, un'immagine della donna è sessista anche "se costruisce, conferma e perpetua mediaticamente le idee di 'specialità', 'inferiorità' e 'insignificanza' delle donne" (cfr. G. Mühlen-Achs: *Frauenbilder: Konstruktionen des anderen Geschlechts*, p. 17). Sulla base di questo assunto, la costruzione mediatica della femminilità e della mascolinità è particolarmente influente sulle immagini di genere prevalenti, in quanto spesso riflettono i valori della società e dell'epoca in cui sono stati prodotti nella letteratura e nel cinema, per cui questi stessi valori possono essere scomposti e riformulati attraverso i mezzi letterari e cinematografici. È proprio attraverso il concetto semiotico del cinema, che trasporta il destinatario in un mondo "altro" e offre materiale di identificazione attraverso personaggi di finzione che fungono da modelli, che i registi hanno un'influenza su ciò che muove il pubblico. Possono presentare concetti di genere progressisti, che soprattutto fanno a meno di immagini sessiste della donna o di figure maschili stereotipate, e quindi avviare dibattiti, cosa che può fare in particolare la figura dell'antieroe, che spesso rompe gli stereotipi dei ruoli di genere.

Lazzaro può essere considerato un antieroe anche per il suo aspetto, oltre che per il suo carattere silenzioso e gentile. La sua androginia rappresenta un'antitesi all'eroe classico, come la figura di Maciste, che divenne il modello per i supereroi successivi, che avrebbero plasmato non solo gli stereotipi dell'eroe nella letteratura e nel cinema, ma anche l'immagine della mascolinità nella società.

Con Maciste, nel 1913 entrò nel cinema un modello di bellezza maschile che, secondo George Masse, non era praticamente cambiato dai tempi dell'Illuminismo (cfr. G. Mosse: p. 42).

L'aspetto di Maciste come uomo forte e standardizzato divenne un simbolo per molte ideologie della modernità, in particolare per il nazionalismo, ma anche per il modello stereotipato di mascolinità diffuso in Occidente, come dimostra vividamente il manifesto cinematografico

belga di "Cabiria", la prima parte della serie epica di film di Maciste. Su di esso, Maciste è raffigurato come una sorta di "superuomo" che spezza una catena che lo lega a una macina. È quindi caratterizzato dalla muscolarità fisica, non dalla forza intellettuale.

Un antieroe - in antitesi all'eroe - è spesso caratterizzato come fisicamente debole ma intellettualmente superiore, in grado di riconoscere e criticare le strutture sociali. Lazzaro è come un ibrido tra queste definizioni, perché da un lato possiede forza fisica grazie al lavoro della terra, ma non la dimostra al di fuori della campagna. Non si libera dal pollaio in cui è stato rinchiuso e non si difende quando viene messo a terra in una banca.

Lazzaro agisce in modo altrettanto passivo in risposta alle numerose ostilità dei suoi compagni, che lo classificano come stupido perché non reagisce ai codici sociali come gli insulti. Secondo Kaufmann, questa forma di passività ha una connotazione femminile (cfr. Kaufmann 1996, p. 155), ed è per questo che la già citata decostruzione delle immagini di genere avviene ancora una volta qui. Lazzaro rompe con l'immagine di un uomo atipico che funge da protettore della sua famiglia e si trova quindi in una posizione di superiorità (cfr. Pleck, pp. 27-28). La visione del mondo di questa mascolinità attribuisce l'attività all'uomo, il colpevole, e la passività alla donna, la vittima. (cfr. Kaufmann 1996, p. 160).

Alice Rohrwacher porta il discorso sulla decostruzione degli stereotipi di genere ancora più in là, introducendo nella sua narrazione un personaggio femminile, "Antonia", che possiede le caratteristiche di Lazzaro, ma viene accettato come donna con la stessa dolcezza. Lazzaro viene quindi emarginato non solo perché - come altri antieroi - non agisce secondo i codici sociali di una società autosufficiente, ma anche perché non si conforma all'immagine di mascolinità attesa dalla comunità.

Il personaggio di Cate del film "Bellas mariposas" del 2012, adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Sergio Atzeni, serve da paragone. Cate non è una figura di antieroe che agisce passivamente, ma assume un ruolo attivo e quindi non è isolata come Lazzaro. Ha una fedele alleata nella sua migliore amica Luna, che condivide la sua critica sociale. Entrambe riconoscono e affrontano le strutture patriarcali del loro ambiente e si difendono da esse. A differenza di Lazzaro, non accettano gli insulti o i mali sociali, ma cercano di uscire dal corsetto costrittivo delle regole sociali. Ciò che Cate e Lazzaro hanno in comune, tuttavia, è la lealtà e la fedeltà a chi è loro vicino e alle proprie convinzioni morali.

Una constatazione finale al di là di ogni regola scientifica, ma ugualmente tratta dalla vita come le storie del neo-neorealismo: tutti noi non siamo superuomini, non siamo categorizzabili, non siamo paragonabili - ma siamo invece inconfondibili antieroi della nostra storia.

Abstract in deutscher Sprache:

Das Grundinteresse für das Verfassen dieser Arbeit ist dem Figurentypus des Antihelden per se geschuldet, der in der Filmgeschichte zu den jüngeren und damit auch noch zu den kaum erforschten Filmfiguren zählt. Die Tatsache, dass im italienischen Arthouse-Kino der Gegenwart Antihelden und andere unkonventionelle Charaktere immer häufiger zu den

Protagonisten filmischer Erzählungen werden, hat mein Forschungsinteresse zusätzlich verstärkt und dem Thema zugleich auch die Relevanz einer wissenschaftlichen Untersuchung gegeben.

Mein zentraler Untersuchungsgegenstand war der von Alice Rohrwacher geschriebene und inszenierte Film „Lazzaro Felice“ aus dem Jahr 2018. Rohrwacher zählt spätestens seit ihrem – bei den Filmfestspielen von Cannes 2014 mit dem Großen Preis der Jury ausgezeichneten – Spielfilm „Le meraviglie“ zu den Protagonist:innen des italienischen Gegenwartskinos und tritt mit ihren Erzählungen und Filmfiguren insofern das Erbe des Neorealismus an, als sie wie ihre Vorgänger Roberto Rossellini oder Michelangelo Antonioni die individuellen Schicksale marginalisierter und mit Problemen behafteter Gesellschaftsgruppen aufgreift und gesellschaftliche Konflikte ebenso wie politische Diskurse in ihre fiktiven filmischen Erzählungen mit einfließen lässt.

Das Werk von Alice Rohrwacher ist demnach dem neuen Italienischen Kino zuzuordnen, einer Ära, in der sich der italienische Film von seiner langen – durch den Tod der weltweit erfolgreichen italienische Regisseure wie Federico Fellini, Luchino Visconti oder Vittorio De Sica bedingten Krise zu erholen scheint. Die künstlerische und auch kommerzielle Renaissance der italienischen Filmszene begann ab Mitte der 1990er Jahre und etablierte sich erfolgreich jenseits der Propaganda-Filme, B-Movies der Touristenszene oder der „italienischen Komödie“ und stieß international wieder auf Anklang. Während zuvor vor allem in kommerziellen Produktionen nur ein "generischer Bildbezug zum Süden" hergestellt wurde oder umgekehrt das Leben in Großstädten im Zentrum stand, fokussierte sich der "Neo-Neorealismus" auf gesellschaftliche Problemstellungen, Lokalität und Vielfalt. Dass sich Alice Rohrwacher in ihren Filmen gleich mehrmals individuellen Schicksalen und italienischen Dörfern widmet und diese mit Originalschauplätzen einfängt, zeugt abermals von einem Erbe des Neorealismus.

Zudem verzichtet Alice Rohrwacher – ähnlich den neorealistischen Filmschaffenden - in ihrer Dramaturgie auf eine lineare Erzählweise, d.h. auf die Konstruktion einer an bewährte Regeln gebundene Geschichte. Im Mittelpunkt des neorealistischen Kinos stand die ungeschönte Lebenswirklichkeit und damit eine unvorhersehbare und teilweise unzusammenhängende Handlung, die mit Nebenhandlungen verwoben und verstrickt war. Das Thema der einfachen Menschen und ihres Lebens in Italien der Nachkriegszeit erhielt im neorealistischen Kino eine geradezu erhabene Dimension, die das Alltägliche zum Spektakulären erhebt, das Elend nicht romantisiert und die Dekadenz einer Oberschicht offenlegt. Michelangelo Antonioni, italienischer Regisseur, Autor und Maler, hat den Geist dieser Zeit sehr gut auf den Punkt gebracht: "In der Nachkriegszeit gab es ein großes Bedürfnis nach Wahrheit, und es schien möglich, sie an jeder Straßenecke zu fotografieren". (Chiellino 1979, 24)

Wenn es einen Plot, eine Grundlage für die Geschichte gab, so stammte diese aus dem Rohmaterial des Alltags: aus Zeitungsberichten, eigenen Erfahrungen oder alltäglichen Ereignissen. Die innere Logik der Erzählung musste durch eine unkonventionelle Dramaturgie und Erzählstruktur durchbrochen werden. Mit Hilfe des episodischen Prinzips bleiben die einzelnen Teilhandlungen beziehungslos zueinander, da das Filmfragment in seiner Bedeutung und

damit in seiner Tiefe wiederhergestellt werden muss (L. Engell: Im Bergwerk der Wirklichkeit, in: Sinn und Industrie, Frankfurt/New York, 1992, p. 175).

Diese unkonventionelle Erzählform findet sich bis heute im Gegenwartskino wieder und kennzeichnet die Eigenständigkeit der Kunstfilme des "Nuovo Cinema Italia", wiewohl "Lazzaro felice" auch konventionelle Elemente enthält, etwa jene des Genres „Roadmovie“. Alice Rohrwacher akzentuiert den genretypischen Kontrast zwischen Land und Stadt, Tradition und Moderne, Arm und Reich, Sehnsüchten und Utopien. Mit der Darstellung heterogener Menschen und sozialer Gruppen, nämlich der Landarbeiter und deren wohlhabender Arbeitgeber, spielt "Lazzaro felice" nicht nur auf aktuelle gesellschaftspolitische Diskurse an, sondern auch auf märchenhafte und biblische Geschichten wie etwa die Legende von Romulus und Remus oder das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus aus dem Lukasevangelium. Die märchenhaft-mystische Erzählung zeichnet sich insbesondere durch die Symbiose von realistischen und phantastischen Handlungssträngen aus, sowie durch die besagte, nicht-lineare Entfaltung der Handlung, die konkrete Angaben zu Zeit und Ort auslässt und unklar lässt, ob und wann Ellipsen auftreten.

Der Protagonist Lazzaro hingegen bedient sich keiner Konventionen, ist eigenwillig und unangepasst. Mit dieser Figur hat Alice Rohrwacher einen modernen Antihelden geschaffen, der nicht nur das klassische Bild eines Antihelden, sondern auch Geschlechter-Stereotype dekonstruiert. Seine Androgynität stellt eine Antithese zum klassischen Helden dar, wie etwa einst die Figur des Maciste, die zum Vorbild für spätere-Superhelden wurde, die nicht nur in Literatur und Film Stereotypen eines Helden, sondern auch das Männlichkeitsbild in der Gesellschaft prägen sollten.

7 Fonti

7.1 Libri

Argentieri M.: L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo, Vallecchi, 1979, Firenze

Badinter, E.: Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute, Piper, 1991, München

Barbaro U.: L'Italia letteraria, n. 45, 9 novembre 1930, 6, la seconda puntata della serie di cinque articoli Letteratura russa a volo d'uccello, dal n. 44

Bayertz K.: Solidarität: Begriff und Problem, Suhrkamp, 1998, Berlin

Bazin A.: Ontologie des photographischen Bildes. In: Was ist Film? hg. von Robert Fischer, 2004, Berlin

Beauvoir S.: Le Deuxième Sexe, Rowohlt Taschenbuch; 26. Auflage, Neuauflage, 2000, Hamburg

Birzache A.G.: The Holy Fool in European Cinema, Routledge, 2018, Oxfordshire, UK

Borin F.: Federico Fellini, Gremese Editore, 2000, Roma

Brunetta G.P.: Cinema italiano tra le due guerre: fascismo e politica cinematografica, Mursia, 1975, Milano

Buchkremer H.: Verständnis für Außenseiter: Identifikationsbarrieren u. ihre Überwindung, Kohlhammer Verlag, 1977, Stuttgart

Cardullo B.: 'Defining the Real: The Film Theory and Criticism of André Bazin', in A.Bazin: „André Bazin and Italian Neorealism“, Bloomsbury Academic, 2011, London

Chandler C.: Ich, Fellini, Herbig Verlag, 1994, München

Chiellino C.: Der neorealistische Film, in: Text und Kritik, Bd. 63, Italienischer Neorealismus, Boorberg Verlag, 1979, München

Dall'Asta M.: Cinéma muscle: Le surhomme dans le cinéma muet Italien, Yellow Now, 1992, Crisnée

Derrida J.: Grammatologie. Traduzione di Hans-Jörg Rheinberger e Hanns Zischler. 13a edizione, Suhrkamp 2016, Frankfurt am Main

Elias N., Scotson J.L.: Etablierte und Außenseiter. Suhrkamp, 2002, Frankfurt am Main

Engell L.: Im Bergwerk der Wirklichkeit, in: Sinn und Industrie, Frankfurt/New York, 1992

Feld H.: Franz von Assisi, C.H. Beck, 2017, München

- Fludernik M.: Einführung in die Erzähltheorie, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, Hessen
- Forgacs D.: Modernisierungsängste. Die italienische Gesellschaft und die Medien in den 1960er Jahren. in: Koebner, Thomas/ Schenk, Irmbert: Das goldene Zeitalter des italienischen Films, edition text + kritik, 2008, München
- Gili J.A.: Le cinéma italien à l'ombre des faisceaux (1922-1945), Institut Jean Vigo, 1990, Perpignan
- Greule R.: Licht und Beleuchtung im Medienbereich, Hanser Verlag, 2021, München
- Groenewold E.: IN BETWEEN SOUNDSCAPES - Schwellenbereiche auditiver Ebenen im Film, 2011, GRIN Verlag
- Huhn M.: Film Narratology. Un modello di analisi narrativo-teorica, 2011, De Gruyter, Berlin/New York
- Kainz B.: Der Antiheld hat viele Gesichter – Image und Motive einer Heldenspezies in Comicverfilmungen, 2008, Erhard Löcker GesmbH, Wien
- Kaufmann M.: Die Konstruktion von Männlichkeit und die Triade männlicher Gewalt In: BauSteineMänner: Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie, 1996, Berlin, Hamburg
- Keller M.: Stars and Sounds, Filmmusik - Die dritte Kinodimension, Bärenreiter Verlag/Gustav Bosse Verlag, 1996, Kassel
- Kesey K.: Einer flog über das Kuckucksnest, Rowohlt Taschenbuch; 33. Edition, 182, Hamburg
- Kinnebrock S.: Models und Machos?: Frauen- und Männerbilder in den Medien, UVK-Medien, 1996, Konstanz
- Kirsten G.: Filmischer Realismus, Schüren Züricher Filmstudien, 2013, Zürich
- Klaus E.: Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung. Zur Bedeutung der Frauen in den Massenmedien und im Journalismus. Aktualisierte und korrigierte Neuauflage, 2005, LIT Verlag, Wien
- Luca R.: Medien und weibliche Identitätsbildung. Körper, Sexualität und Begehren in Selbst- und Fremdbildern junger Frauen, Campus Verlag, 1998, Frankfurt am Main
- Kurpjuhn J.: Außenseiter in der Kinderliteratur, Peter Lang GmbH, 2000, Bern
- Martinelli V.: Il cinema muto italiano: i film della Grande guerra, 1915, vol. II, Nuova ERA-Edizioni RAI, Roma
- Menzel R.: Jeans in der DDR. Vom tieferen Sinn einer Freizeithose, Ch. Links Verlag; 1., Auflage, 2004, Berlin

- Menzel W.: Simbolismo cristiano. Seconda parte. G. Joseph Manz, 1854, Regensburg
- Morrell J.P.: Bullies, Bastards And Bitches: How To Write The Bad Guys Of Fiction, Cincinnati, 2008
- Mosse G: L'immagine dell'uomo. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit, Büchergilde Gutenberg, 1997, Frankfurt am Main
- Mühlen-Achs G.: Frauenbilder: Konstruktionen des anderen Geschlechts, kopaed verlagsgmbh, 2003, München
- Neu D.: Die Notwendigkeit der Gründung im Zeitalter der Dekonstruktion, Duncker & Humblot, 1997, Berlin
- Pleck J.H.: »Die männliche Geschlechtsrolle«. In: BauSteineMänner (Hg.): Kritische Männerforschung: Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie, Argument, 1996, Berlin
- Rodde I.: „Genderrollen-Darstellung in Film und Fernsehen“, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 2009, Frankfurt am Main
- Schwendter R.: Theorie der Subkultur. 4. Aufl. Europäische Verlagsanstalt, 1993, Hamburg
- Serra P.: Questioni di letteratura sarda: un paradigma da definire, Franco Angeli, 2012, Milano
- Sidler V.: Metamorphosen des Neorealismus II. Cinema, 1972(70/71/72)
- Sirigu P.: Il codice barbaricino, La Riflessione, 2007, Cagliari
- Söll Ä., F. Weltzien: Spider-Mans Heldenmaske - Kampf um Männlichkeit im Superheldengenre, Verlag: arthistoricum.net, 2016
- Wagner B., Winkler D.: Maske und Kothurn 0025-4606 / Nuovo Cinema Italia: Der italienische Film meldet sich zurück, Böhlau Verlag, 2010, Wien
- B. Wagner: Recensione, pubblicata in: Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart, N° 68, Stauffenburg Verlag, 2019, Tübingen
- Zavattini C.: Einige Gedanken zum Film, in: Kotulla, Theodor (ed.): Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente, vol. 2: 1945 bis heute, 1964, München

7.2 Fonti dei media

1. <https://homepage.univie.ac.at/Elisabeth.Fraller/faschismus.html>
2. <https://www.mymovies.it/persona/goffredo-alessandrini/49810/>
3. <https://www.cinematografo.it/film/la-segretaria-privata-fx58xodj>
4. <https://film-grab.com/2014/03/25/lavventura/>
5. https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=13635.html

6. <https://www.cinema-italia.net/2013/content/movies/1.htm>
7. <https://m.imdb.com/title/tt0053779/mediaviewer/rm3326503168/>
8. <https://cinemamelies.com/2015/01/20/442/>
9. <https://www.theguardian.com/books/2022/oct/07/watchmen-author-alan-moore-im-definitely-done-with-comics>
10. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/politische-gefahr-faschismus-100.html>
11. <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/zuendfunk/wie-superhelden-filme-faschistische-ideologie-verbreiten-alan-moore-100.html>
12. <https://www.pinterest.com/pin/726909196083899259/>
13. <https://www.yumpu.com/de/document/read/4214545/die-hauptfiguren-im-deutschen-kinderfernsehen-1>
14. <https://mubi.com/de/cast/alice-rohrwacher>
15. <https://der-andere-film.ch/filme/filme/titel/jkl/lazzaro-felice>
16. Gabriele Anselmi, "Il successo delle nostre figlie ci riempie di gioia". Annalisa e Reinhard Rohrwacher emozionati dalle Meraviglie di Alice. Parlano i protagonisti del film, Orvieto News, 26 maggio 2014 in: <https://www.orvietonews.it/cultura/2014/05/26/il-successo-delle-nostre-figlie-ci-riempie-di-gioia-annalisa-e-reinhard-rohrwacher-emozionati-dalle-meraviglie-di-alice-parlano-i-protagonisti-del-film-38486.html>
17. B. Rebhandel: „Licht und Dunkel“ in: <https://www.schulkino.at/fileadmin/Schulmaterial/Land%20der%20Wunder/kf1410-land-der-wunder-pdf.pdf>
18. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Auszenseiter>
19. <https://www.kirche-im-hr.de/sendungen/22-assisi-franziskus-und-der-wolf-von-gub-bio/>
20. <https://lwlies.com/interviews/alice-rohrwacher-happy-as-lazzaro/>
21. <https://rm.coe.int/interview-with-alice-rohrwacher/168093aa6c>
22. <https://www.koelner-dom.de/fenster/der-reiche-mann-und-der-arme-lazarus/der-reiche-mann-und-der-arme-lazarus-1>
23. Glückliche wie Lazzaro / Lazzaro felice. In: artehock.de. Abgerufen am 14. November 2020.
24. <https://www.falter.at/zeitung/20181030/unterscheiden-was-gut-und-boese-ist>
25. <https://bombmagazine.org/articles/evocation-of-a-common-language-alice-rohrwacher-interviewed>
26. APA 2007, zit. n. Newman 2009, S.81
27. <https://www.theupcoming.co.uk/2018/05/15/happy-as-lazzaro-lazzaro-felice-interview-director-alice-rohrwacher-discusses-the-tragic-ties-between-power-and-exploitation>
28. Zedler-Lexikon, S. 630 von Johann Zedler in: <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&bandnummer=01&seitenzahl=40&l=de>
29. DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)
30. DVD: Rohrwacher, Alice: Corpo Celeste / (Sub Dol) [DVD] [Region 1] [NTSC] [US Import]
31. DVD: Fellini, Federico: La dolce vita, München: Universum Film GmbH & Co. KG 2002

7.3 Fonti delle immagini

1. Immagine 1: Archivio storico Istituto Luce: <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web>
2. Immagine 2: Allo Cine: https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=13635.html
3. Immagine 3: Cinema Italia: <https://www.cinema-italia.net/2013/content/movies/1.htm>
4. Immagine 4: IMDb: <https://m.imdb.com/title/tt0053779/media-viewer/rm3326503168/>
5. Immagine 5: Culled Culture: <https://www.culledculture.com/marcellos-speech-on-domestic-relationships-in-la-dolce-vita-remains-more-resonant-today-than-ever>
6. Immagine 6: IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0378361/>
7. Immagine 7 e 8: Wagner B., Winkler D.: “Maske und Kothurn 0025-4606 / Nuovo Cinema Italia”
8. Immagine 9: Filmgrab: <https://film-grab.com/2014/03/25/lavventura>
9. Immagine 10: El Periódico: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20181108/critica-lazzaro-feliz-alice-rohrwacher-7135897>
10. Immagine 11: Fotografia Folha: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1619141288320663-cenas-do-filme-lazzaro-felice>
11. Immagine 12: Twitter: <https://twitter.com/lecinema/status/1395796078008619015/photo/3>
12. Immagine 13: Media rep: https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/16741/KIN-top_7_84-97_DallAsta_Maciste.pdf?sequence=1
13. Immagine 14: Filmstars: <https://www.filmstarts.de/nachrichten/18524742.html>
14. Immagine 15: Pinterest: <https://www.pinterest.com/pin/726909196083899259/>
15. Immagine 16 e 17: Screenshot: Corpo Celeste / (Sub Dol) [DVD] [Region 1] [NTSC] [US Import]
16. Immagine 18: Traveling Tuscany: <http://www.travelingintuscany.com/italians/film/lemeraviglie.htm>
17. Immagine 19-21: DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)
18. Immagine 22: DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)
19. Immagine 23: DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)
20. Immagine 24: <https://www.imdb.com/title/tt6752992/>
21. Immagine 25: DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)
22. Immagine 26: DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)
23. Immagine 27: DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)
24. Immagine 28: DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)
25. Immagine 29: DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)
26. Immagine 30: DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)
27. Immagine 31: DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)
28. Immagine 32: DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)
29. Immagine 33: DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)
30. Immagine 34: DVD: Rohrwacher, Alice: Lazzaro Felice, Italiano (Dolby Digital 2.0)

- [illegible]