

Un trailer e una locandina: *L'amico di famiglia*

Quando si accendono le luci in sala, non appena voltiamo le spalle al grande schermo, il numero delle immagini che tratteniamo e ci portiamo fuori trasforma il mondo in nuovo schermo. Si può immaginare che lo spettatore, una volta abbandonata la sala, si trasformi in un anomalo proiettore, ritagliando, negli interni e negli esterni della sua quotidianità, rettangoli di spazio come schermi sovrapposti al campo visivo. Posto come modello ogni fotogramma proiettato e come copia ogni visione ricreata, potremmo immaginare l'occhio dello spettatore come uno specchio convesso, che riflette la realtà impressa sulla pellicola deformandola e generando una seconda visione, di tipo strettamente emotivo, sulla superficie del mondo. Una sorta doppio anamorfotico come spostamento del punto di vista sulla pellicola, dalla frontalità di un'immagine all'obliquità di un'altra, attraverso una particolare angolazione compresa tra la realtà del fotogramma e la nuda realtà. Ma ancora prima che la visione, e poi la riflessione, possa avere luogo, quando colui che sta per entrare in sala, ancora senza biglietto, non ha identità di spettatore, gli si presenta un'immagine emblematica: la locandina del film. Colui che non si fosse ancora imbattuto nelle gigantografie dei cartelloni stradali o le riduzioni in scala nei negozi della città, non potrà evitare la locandina affissa nella vetrina esterna del cinema. Questa immagine, dalla natura necessariamente mediatica, potrebbe rappresentare l'anteprima della visione del film, insieme a quella curiosa alchimia di montaggio che non obbligatoriamente la precede: il trailer. In breve, prima ancora di vedere il film, l'uomo senza biglietto, non ancora in sala e non più in casa, si ritrova in una condizione di semi-spettatore, sospeso tra il desiderio della proiezione integrale e la conoscenza degli apparati del film, la locandina e il trailer. Non

è detto infatti che il semi-spettatore si trasformi puntualmente in spettatore, poiché gli apparati conducono facilmente tanto al desiderio quanto al rifiuto dell'esperienza che anticipano. A volte, mi spingo a dire, accade anche che questi apparati siano in grado di cogliere l'intero immaginario del film, indipendentemente dalle finalità commerciali di cui sono ambasciatori. D'altronde alcuni critici si spingono a sostenere che una sola immagine vale l'intera visione di un film così come, per altro verso, alcuni registi dilatano a tal punto lo spazio dell'immagine da fare del film un unico piano-sequenza.

Non è sicuramente il caso dell'*Amico di famiglia*, film che procede per addizione di immagini che vivono di profonda autonomia, in cui lo scavo percettivo si dà sempre come stratificazione di "quadri" autosufficienti. Si ha l'impressione che ogni scena mantenga puntualmente un leggero fuori registro rispetto alla storia, che la sceneggiatura sia soltanto una traccia in cui i dialoghi dei personaggi vengano assorbiti nell'irrealtà dello spazio in cui si muovono. Ora, secondo alcuni storici dell'arte è possibile attestare l'autenticità di un dipinto risalendo dai dettagli, all'apparenza insignificanti, allo stile universale dell'autore, in quanto l'autore è tradito dalla sua mano proprio in quei particolari del quadro dove crede lo spettatore riponga minore attenzione. Nel caso del trailer e della locandina, veri e propri particolari del film, anche se fuori o in margine alla rappresentazione, il caso potrebbe essere simile, nonostante siano "dipinti", per ragioni promozionali, con la massima attenzione. Con questo non si intende assolutamente sostituire il tutto con le parti, il chiaroscuro dell'abito della figura in luogo dell'intera luminosità del quadro, oppure i pochi minuti del trailer con l'intera durata del film, né tanto meno l'immagine della locandina con tutte quelle impresse sulla pellicola, ma ritrovare nei frammenti di una composizione più complessa l'espressione dell'intera forma. Il continuo slittamento di un apparente timbro realista ad un altro squisitamente surrealista, la possibilità di ragionare più

per incongruenze che per simmetrie, in sostanza ciò che possiamo ancora definire lo stile dell'autore, mi sembra emerga, nel caso dell'*Amico di famiglia*, proprio in quegli elementi definiti come apparati del film: il trailer e la locandina.

“Il mondo vi è stato dato solo in prestito, io vi presto il mondo, quando ogni tanto lo perdete” (Geremia de' Geremei)

Il trailer dell'*Amico di famiglia* si apre con il movimento di una testa su uno sfondo blu, in cui la torsione del collo ci mostra prima la nuca e poi il volto del protagonista di tre quarti, come in un ritratto fiammingo (prima sequenza). Si chiude con lo stesso volto, frontale, immobile e tagliato al livello del naso, quel volto la cui amputata frontalità si dà adesso come perfetta coincidenza dell'immagine finale del trailer e dell'immagine della locandina (undicesima sequenza). Tra queste due sequenze potremmo isolarne altre nove dominanti in luogo dei nuclei narrativi che il film svilupperà nella sua durata integrale. Così, questi brevi flash estrapolati dal girato, andranno infine a rappresentare una serie di sequenze vettoriali utili per tracciare l'intero perimetro narrativo della pellicola.

Gino, amico dell'amico di famiglia, ha il braccio poggiato sopra un palo, in testa un cappello da cowboy, lo sguardo perso all'orizzonte nel progetto di un'intera vita: il country. Un cavallo parte al galoppo dentro uno steccato ma la sua corsa non è quella di Gino verso il sogno americano, piuttosto il desiderio di andare lontano, il desiderio di una fuga che può chiamarsi country ma anche windsurf, che può chiamarsi con qualsiasi nome, tranne con quello della vita quotidiana. Sulle immagini le parole di Geremia: “Ma guardate se un uomo di 53 anni si deve vestire come un deficiente”. Risposta di Gino: “Il country è tutta la mia vita”. Ancora Geremia: “Hai una visione angusta della vita, fratello caro”. La ricerca di un'altra identità, nella periferia di una città dell'Agro Pontino, è un paziente lavoro di appartenenza al vuoto

geografico di un altrove chiamato Tennessee. L'amico dell'amico di famiglia è sostanzialmente un'elevazione a potenza dell'amico di famiglia, che al gioco del bene e del male a corto raggio, tra una sartoria e uno squallido appartamento, sceglie quello a lunga distanza, oltreoceano. Gino, con la canna da pesca in mano in riva al molo, interroga l'usuraio sulla loro presunta amicizia, poi attraverso una rapida equazione sentimentale recide ogni legame con la sopravvivenza di provincia per vivere in un'illusione più grande del suo stesso furto. Il punto, come chiarisce il dialogo sopra, sta proprio nella visione della vita, della vita sognata e della vita vissuta, della vita che si consuma con l'usura e di quella che resta integra senza valore, della vita in prima linea con un braccio ingessato e una busta di plastica e della vita al margine con il cappello da cowboy, il gilet di pelle e gli stivali al ritmo di danze country, della vita senza limiti, incestuosa e fedelissima, e della vita limitata all'amore perduto, della vita travestita con il cuore d'oro e della vita svestita e senza cuore, dell'amicizia e del tradimento. (seconda e quinta sequenza).

Una ragazza con le braccia unite a ricevere il pallone in una partita di pallavolo. La sfera che rimbalza sulle braccia e si alza come un disco giallo nel cielo azzurro di un cortile popolare. L'immagine al rallentatore è una sequenza della partita di quartiere tra due squadre femminili, che tra blocchi di cemento si fanno metafora di ogni successiva rivalità. Ma ogni competizione si svolge sotto lo sguardo di uno spettatore che arbitra dall'esterno della gara. Così l'occhio di Geremia, che scruta dal retro della tenda, trasforma la tensione agonistica in desiderio sessuale, isola il corpo dallo spazio e lo reincarna nell'occhio, dilata il tempo dell'azione e si abbandona ad un godimento a distanza. Difatti l'utilizzo del rallentatore durante la sequenza della partita non è che una soggettiva di Geremia, la stessa inquadratura che il protagonista sceglierà per Amanda nella parodia con i palloni sospesi nella stanza, in cui un corpo flaccido sostituirà quello

elastico delle pallavoliste. “Siamo malati ma siamo bellissimi”, dice Geremia ad Amanda, che ha appena vomitato durante la performance. La coscienza della malattia è dunque la strada che conduce attraverso un'estetica dello squallore ad una nuova bellezza, che lascia in ombra il mondo e ritrova il paradiso. La bellezza “a prestito” del mondo è quella che Geremia stesso consegna attraverso un'operazione chirurgica, l'acquisto di titoli nobiliari, il gioco del Bingo, l'offerta di un pranzo di matrimonio in grande stile. La visione “prestata” del paradiso è quella che si apre a Geremia rammendando la spallina di un vestito nuziale e si raggiunge nel corpo stesso della sposa. “Ci sentiamo morti e perduti, e invece siamo degli angeli, degli angeli rumorosi”, ancora Geremia ad Amanda. Anche l'occhio di Gino, lontano dal palco, fissa il corpo di Rosalba che si muove vittorioso in una danza dimostrativa, privatizzando morbosamente uno spettacolo pubblico. Ma il suo occhio non è quello di un angelo rumoroso. L'occhio di Gino è in fondo l'occhio di ogni spettatore della piazza, a cui Miss Agro Pontino è data in pasto in cambio di un titolo di bellezza. Sono gli occhi degli angeli silenziosi, il cui paradiso non fatto né di carne né di rumore, ma di tramonti country e divinità da palcoscenico, e che emettono un suono troppo debole per un ascolto reale. (terza e quarta sequenza).

Il cofano perfettamente lucidato di un'auto d'epoca scorre orizzontale nell'inquadratura. In primo piano lo specchietto retrovisore e sullo sfondo una sequenza di pilastri bianchi, poi l'abito da sposa e l'ingresso in chiesa. Prima della sequenza successiva, si ha come l'impressione che l'auto in cui la sposa è seduta abbia una presenza insolita in rapporto al contesto circostante. Questo non è dovuto all'anno di fabbricazione, né alla linea degli sportelli e del cofano che non hanno nulla di contemporaneo, bensì al fatto che è l'unica auto presente. Lo spazio intorno, che separa il piano ravvicinato del cofano e lo sfondo su cui si intravedono alcune persone immobili come

manichini, è vuoto. Il regista in un'intervista ci parla infatti di una programmatica rimozione delle auto normalmente parcheggiate sulla strada. Se a questo si aggiunge la scelta di illuminare gli esterni, per aumentare il grado di artificiosità del paesaggio urbano, si arriva a questo spaesamento prodotto dalla forzatura dei livelli percettivi della quotidianità, che saltano per aprire una fruizione non oggettiva. Qui l'exasperazione della messa in scena include spesso il grottesco come riflesso di un'immagine iperreale e il film deborda ciclicamente dall'ordinario per mantenersi magneticamente in tensione scenica tra i poli del cattivo gusto, la televisione e la nuda realtà. Così il teatro dei gladiatori per le strade di Roma, simmetrico a quello di un imprenditore nella sua ditta, può rompere i limiti del palcoscenico, trasformando ogni brano di realtà in uno spettacolo dove il pubblico non è stato informato dell'inizio, nell'opera di un regista occulto che ci include nostro malgrado all'interno di una rappresentazione a tradimento. (sesta sequenza).

La casa della sposa, la camera da letto arredata con mobili dozzinali, il volto severo di Rosalba allo specchio con il vestito bianco, poi quello Geremia estatico con la mano che spinge sul medesimo specchio. Le due immagini quantificano in pochissimi secondi il peso di due vite coincidenti per l'impossibilità di avere. L'espressione tesa di Rosalba è quella di chi per due volte sceglie di amare un uomo che non ama, prima lo sposo e poi l'usuraio. Quella estatica di Geremia è quella di chi per due volte perde la propria amata, prima la sposa e poi la madre. I due personaggi si compensano nella mancanza delle rispettive qualità, la bellezza e il potere, e nell'atto sessuale consumano per un istante l'illusione della reciprocità, del corpo di uno e del denaro dell'altro. Ma l'illusione dei protagonisti svanisce presto, ognuno ritornerà ai dogmi di una religione media, fatta di porcellane e documentari televisivi, di frasi lette su *Selezione* (un mensile di attualità redatto dalla Reader's Digest Association) e formule da donna in carriera. Rosalba partirà

per Roma nella speranza di un contratto nel mondo dello spettacolo, ma il dialogo con il padre lascia intendere la futura delusione da cui il regista elegantemente ci esime. Geremia a passo svelto si tufferà nelle cassette di sicurezza sognando raddoppiamenti milionari, ma tornerà sulla spiaggia a cercare monetine con il metal-detector. Ancora una volta, attraverso figure al margine della società, scomode, deluse, prigioniere all'interno della propria casa, Sorrentino ci descrive il potere come rapporto endemico tra individuo e società ed il rispettivo abuso in ogni tentativo di riscatto esistenziale che non passi dall'appartenenza a sé stessi. (settima sequenza).

La risata di Geremia presa dall'alto, la pistola poggiata sulla credenza, Geremia che cammina a passo svelto con i fratelli pizzaioli, Geremia che attraversa un chiosco illuminato da neon verdi. Poi volti in sequenza, Gino, Geremia, Rosalba, e corpi, Rosalba con le gambe aperte in casa di Geremia, Rosalba nuda a mezzo busto, e infine uno dei due fratelli in piedi che sferra un colpo di accetta dall'alto verso il basso. Le ultime sequenze del trailer permettono una distanza ravvicinata con gli strumenti che il potere utilizza per manovrare il suo gioco. La risata isterica di Geremia lo ritrae nel delirio di onnipotenza che lo spingerà alla caduta, mentre nella banda già si muovono i patteggiamenti per l'eliminazione del capo. Il volto di Gino esprime la definitiva separazione dalla casa con le ruote nella periferia della città e il connubio con una chitarra sul ramo di un albero, mentre i due fratelli conquisteranno la gloria senza spargimenti di sangue di fronte ai clienti della pizzeria, lasciando volteggiare dischi di farina a ritmo sincronizzato. Il passaggio dal protagonista agli altri personaggi del film rappresenta l'allargamento del meccanismo tentacolare del potere come struttura piramidale a filiazione continua. L'allargamento però non avviene soltanto in una direzione e la crescita della struttura è tanto verticale quanto orizzontale. Ogni individuo occupa un determinato livello della gerarchia e può

all'improvviso farla saltare, in merito alla fiducia accordata e alla posizione, posizione in cui l'amicizia o l'amore non sono luoghi possibili. La piramide di Rosalba infine è rappresentata dal suo stesso corpo, le sue gambe e i suoi seni ai gradini più alti della gerarchia e la sua bellezza al vertice, che si sferra come un colpo di accetta sul collo del nemico Geremia. (ottava, nona e decima sequenza).

Ma la testa di Geremia non cade, si immerge nell'acqua della fontana del paese per cancellare il brutto scherzo che il cuore le ha giocato, e riprendere tutto dal principio, come nulla fosse accaduto. Siamo all'ultima scena del film, i titoli di coda attraversano lo schermo mentre il protagonista compie su una spiaggia vuota la stessa azione vista in precedenza all'interno di un parco, la pesca miracolosa delle monete. I due momenti appartengono a due condizioni differenti del protagonista, prima milionario poi privo di tutto il suo capitale. L'azione però è la stessa, come a dire che lo stile di vita non è dato dalle possibilità economiche, quanto da una visione estrema in cui si gioca al rilancio con la propria esistenza, in cui l'insolito non è l'impossibile, e quando si perde si vince in ogni caso perché non esiste alcun limite. "Perché c'è il limite ma io non lo conosco" (Geremia)