

Stefano Guerini Rocco
Il Paese delle meraviglie.
Percorsi di costruzione identitaria e possibilità
*di (tras)formazione nel cinema di Alice Rohrwacher*¹

1. *Una doppia transizione*

Le meraviglie (2014) permette di indagare la natura duplice e duale che contraddistingue il cinema di Alice Rohrwacher. Come già il precedente *Corpo celeste* (2011), il film risulta chiaramente caratterizzato dai toni e dalle cadenze proprie del racconto di formazione. Tuttavia, allo stesso tempo, l'autrice sembra voler usare la macchina da presa anche per fotografare i cambiamenti e le contraddizioni in cui è incorsa la società italiana contemporanea. Nei film di Rohrwacher, infatti, risalta «vivissima la lezione del documentario, inteso come metodo per trovare la giusta distanza e confrontarsi col coefficiente di irrealtà del dispositivo (e del Mondo)»². Secondo questa prospettiva, risulta particolarmente significativa l'analisi del rapporto che lega i personaggi all'ambiente entro il quale essi si muovono e si evolvono, utile a mettere a fuoco con «precisione istintivamente sociologica»³ un determinato passaggio sociale e culturale: il paesaggio è eletto infatti a «*forma simbolica* attraverso cui si esprime una cultura, la nostra; un'idea che collega la ricerca estetica con quella antropologica e filosofica»⁴. Non è un caso che sia *Le meraviglie* che *Corpo celeste*, frutto di un percorso registico coerente e organico pur nella sua concisione, trovino il proprio compimento non esclusivamente nella parabola da romanzo di formazione, che pure detta sviluppi e dinamiche della narrazione, bensì

¹ Del presente contributo è stata pubblicata anche una versione ampliata, S. GUERINI ROCCO, *Fantasmî della storia. L'impronta del documentario etnografico italiano nel cinema di Alice Rohrwacher*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», n. 1, 2018, pp. 187-201.

² E. MORREALE, *Piccolo film massimalista*, in «Cineforum», n. 505, p. 33.

³ *Ivi*, p. 32.

⁴ S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, p. 31.

nella descrizione di una 'alterità' che corrisponde tanto alle evoluzioni dei personaggi quanto ai cambiamenti e alle trasformazioni cui vanno incontro gli ambienti socio-culturali che li accompagnano. In questa prospettiva, il cinema di Rohrwacher si fa portavoce di una 'doppia transizione': quella dei personaggi e quella dell'ambiente, allo stesso tempo. O, per meglio dire, della transizione dei personaggi 'attraverso' la transizione dell'ambiente. Del resto, è l'autrice stessa a dichiarare: «I very much like transitional characters and periods»⁵.

2. *L'impronta documentaristica*

La propensione all'approccio documentaristico influenza la poetica di Alice Rohrwacher fin dal suo esordio con *Corpo celeste*. Marta, la giovane protagonista, è un'adolescente schiva e caparbia, costretta a lasciare la Svizzera per trasferirsi con la madre e la sorella nella natia Calabria. Sprofondata in un paesaggio urbano di fatiscente grigiore, in un contesto di degrado culturale e squallore materiale che corrisponde a una di «quelle 'sacche di sottosviluppo' non imputabili più alla miseria (campo del sociale), ma piuttosto al permanere di alcune modalità di costruzione ontologica del mondo appartenenti ormai ad un passato remoto»⁶, Marta è chiamata a confrontarsi con le avventure di un giovane corpo in (tras)formazione, con le pratiche grottesche di una religiosità spogliata di ogni sacralità che si esprime attraverso canzonette e balli da siparietto televisivo, con un bisogno di spiritualità che non può trovare soddisfazione in un prete più attento agli equilibri politici del territorio che alla ricerca della fede. Nel film, infatti, il cattolicesimo moderno, in bilico tra modernità e tradizione, è eletto a luogo all'interno del quale leggere e rilevare le contraddizioni del Sud contemporaneo: la trivialità di certe ritualità collettive, le perversioni di una modernizzazione forzata, l'alternanza di sacro e profano senza soluzione di continuità.

Quello che interessa alla regista e al film è il modo in cui le persone interagiscono tra di loro, si pongono rispetto ai fatti concreti della vita quotidiana: la parrocchia più che la Chiesa, il catechismo più che la Religione, il voto più che la Politica. È qui, sulle cose di tutti i giorni, che si posa lo sguardo di Marta e con lei quello dello spettatore, alla

⁵ P. IANNONE, *Land of Milk and Honey*, in «Sight & Sound», n. 25, 8, p. 12.

⁶ I. PERNIOLA, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Bulzoni, Roma 2004, p. 170.

scoperta di una mutazione che dall'interno non saremmo probabilmente capaci di osservare ma che agli occhi di un 'alieno' (come in effetti è Marta) appare chiara e incontrovertibile⁷.

Corpo celeste si propone dunque come «uno straniante studio folclorico, giocato in sottrazione e filtrato da uno sguardo, quello di Marta, troppo cresciuto per la contemplazione ma altresì acerbo, incapace di dare una vera forma e un vero valore simbolico agli aspetti detestabili che la circondano»⁸.

L'attenzione di Rohrwacher per le manifestazioni folcloriche e per gli elementi marginali e 'altri' della società è confermata – e rafforzata – nel successivo *Le meraviglie*. In questo senso, l'autrice sembra farsi erede in particolare della tradizione del documentario etnografico italiano, sviluppatosi grazie soprattutto all'apporto teorico dell'antropologo Ernesto De Martino e inseritosi sulla scia del dibattito sul folclore nato in Italia a partire dal Secondo dopoguerra⁹. Protagonista della pellicola è la dodicenne Gelsomina, che vive con la sua famiglia allargata e disfunzionale in un fatiscente casale della campagna toscana. Maggiore di quattro figlie, Gelsomina è sottratta alla dimensione filiale e infantile che dovrebbe appartenere per essere ricondotta a una quotidianità di doveri e responsabilità cui attendere: risoluto nel voler mantenere viva la tradizione del proprio mestiere, il burbero e scostante Wolfgang, giramondo tedesco reinventatosi apicoltore, cerca di tramandargliene i segreti e le consuetudini con il sudore e la fatica.

Inaspettatamente, una troupe televisiva si presenta nella regione per reclutare gli agricoltori della zona in una grottesca e pacchiana celebrazione dei costumi e delle tradizioni dell'antica Etruria a misura di piccolo schermo, tra giochi a premi e sponsorizzazioni da pro loco. Qualcosa in Gelsomina si incrina, ineluttabile: la realtà fittizia dello spettacolo illumina in una nuova prospettiva il mondo agreste insolito e arcaico a lei così abituale, ma che ora, per la prima volta, le appare lontano, estraneo, fantasmatico. In una sorta di cortocircuito straniante, il luccichio *grossier* e patinato della televisione irrompe a solleticare i sogni di evasione, trasgressione e libertà della protagonista: Gelsomina, intimorita ma allo stesso tempo intrigata dal fascino televisivo di abbagliante appariscenza, innesca

⁷ P. MEREGHETTI, *Corpo celeste*, in «Corriere della Sera», 26 maggio 2011, p. 14.

⁸ R. MENARINI, *Corpo celeste*, in «Segnocinema», n. 170, p. 43.

⁹ Per maggiori approfondimenti sul documentario etnografico italiano, cfr. M. BERTOZZI, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008; F. MARANO, *Il film etnografico in Italia*, Pagina, Bari 2007; G. SCIANNAMEO, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari 2006.

una piccola battaglia con il riluttante padre per convincerlo a partecipare allo show, tra ostilità, rappresaglie e piccoli atti di ribellione.

L'autrice non esplicita mai precisamente in quale periodo si svolga la narrazione. Eppure una rapida sequenza, significativa pur nella sua brevità, fornisce allo spettatore le coordinate temporali necessarie per una completa comprensione del film. In una pausa dal lavoro agreste, Gelsomina e la sorella minore Marinella intonano il ritornello di una canzonetta nascoste nel fienile. Si tratta della hit *T'appartengo* della starlette televisiva Ambra Angiolini, successo commerciale datato 1994 e lanciato dal programma *Non è la Rai* (1991-1995). Attraverso quest'unico ma accuratissimo indizio, Rohrwacher permette allo spettatore di collocare *Le meraviglie* all'interno del preciso momento – e processo – storico e sociale che gli fa da sfondo, suggerendo in maniera eloquente la 'doppia natura' del film cui si alludeva precedentemente.

Il 1994 rappresenta infatti un anno cruciale nella storia recente d'Italia poiché incarna, simultaneamente, la fine della Prima Repubblica e il collasso di un intero sistema politico, cui si sostituisce, anche attraverso la diffusione e l'affermazione delle reti private, la stagione del berlusconismo. Inoltre, e soprattutto, focalizzando la sua attenzione sulla metà degli anni Novanta, la regista riesce a individuare l'origine del doppio processo, solo in apparenza paradossale, di abbandono e di riscoperta di cui sono stati fatti oggetto gli spazi rurali italiani e le attività agricole negli ultimi decenni.

Da un lato si è visto un progressivo spopolamento e abbandono dei luoghi che si trovavano lontani dalle città: i piccoli paesi di montagna o quei posti che hanno più difficoltà di accesso alla rete infrastrutturale, sono stati progressivamente abbandonati; chiusi i cinema, così come le attività imprenditoriali e culturali, diradata la presenza di scuole e ospedali. Dall'altro lato però ha preso sempre più piede una tendenza culturale – a volte una pura e semplice moda – che invece ha elevato la ruralità a oggetto del desiderio: il cibo tipico, gli agriturismi, un sempre più insistito richiamo anche a sinistra a termini come 'comunità' e 'tradizione' che in passato erano stati appannaggio unicamente della destra, sono diventati un *leit motiv* ideologico trasversale. Realtà come Slow Food o Eataly ne sono un emblema, ma sono solo la punta di un processo sociale ben più profondo. La campagna uccisa come realtà lavorativa e sociale, è stata resuscitata nella forma di un'icona inoffensiva¹⁰.

¹⁰ P. BIANCHI, *Alice Rohrwacher. Le meraviglie*, in «Doppiozero», 22 maggio 2014, <<http://www.doppiozero.com/materiali/odeon/alice-rohrwacher-le-meraviglie>> (ultimo accesso: 28.12.2018).

In questo senso, *Le meraviglie* può essere considerato il canto elegiaco di un mondo a parte, precario e sotto assedio, all'interno del quale quelle tradizioni frutto di una cultura autenticamente 'altra' possono sopravvivere solo rimodulate come beni di consumo – le salsicce e i prosciutti dop pubblicizzati dal programma televisivo – o come atti di resistenza – le invettive di Wolfgang contro le nuove politiche lavorative del consorzio agrario e contro il corrompimento messo in atto dal turismo emergente. Non a caso, in una dichiarazione che riecheggia la tesi del «theme-parking»¹¹ delle città formulata dalla sociologa Saskia Sassen, è la regista stessa ad affermare di aver voluto descrivere «the changes the Italian landscape has gone through – the transformation of the countryside from a place of work to a theme park celebrating ancient values [...] I wanted to show how agricultural work in the here and now isn't being safeguarded»¹².

Secondo questa prospettiva, dunque, *Le meraviglie* mette in scena davvero una 'doppia transizione'. Da una parte, infatti, il film descrive il toccante *coming-of-age* di un'adolescente nell'Italia della metà degli anni Novanta. Dall'altra, però, in linea con le tematiche e le sensibilità proprie del documentario etnografico d'impronta demartiniana, l'obiettivo di Rohrwacher è quello di ritrarre la progressiva e irreversibile erosione di un intero sistema culturale, il folclore di gramsciana memoria, da parte di agenti esterni come il ritornello pop e il set televisivo, che danno corpo a quel fenomeno definito da Pasolini negli anni Settanta come lo «sviluppo senza progresso».

In Rohrwacher, dunque, l'approccio documentaristico diventa una forma di relazione etica con il mondo, uno strumento per «ricollegare i fili tra un passato ancestrale e un presente caratterizzato da una positivista rimozione dell'irrazionale e del magico»¹³. Il suo cinema, ponendosi in lineare continuità con le esperienze di «quella parte di cinema italiano che eredita dal neorealismo l'unificazione di arte e conoscenza, rappresenta un momento in cui estetica, etica e antropologia si avvicinano in modo straordinario, fino a proporre quasi una concezione del mondo e del rapporto con il mondo»¹⁴. In modo personale e autonomo, Rohrwacher rinnova il principio di «estetica dell'etica»¹⁵ insito nella lezione del documentarista

¹¹ Cfr. S. SASSEN, *Built Complexity and Public Engagements*, in *Making Public Buildings: Specificity, Customization, Imbrication*, a cura di D. Adjaye, Thames & Hudson, Londra 2006.

¹² IANNONE, *Land of Milk and Honey*, cit., p. 12.

¹³ PERNIOLA, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, cit., p. 170.

¹⁴ BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 90.

¹⁵ M. GUERRA, *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta*, Bulzoni, Roma 2010, p. 183.

Vittorio De Seta, secondo cui quando «l'estetica sconfinava direttamente nell'antropologia, ci conduce a riflettere sui limiti della cultura, del nostro sapere, diventa un problema di conoscenza e di limiti della conoscenza, e diventa quindi anche un problema etico»¹⁶.

3. *Fantasmata della Storia*

Risulta però importante sottolineare una fondamentale differenza tra il film di Rohrwacher e il lavoro dei documentaristi di impronta demartianiana. Come già citato precedentemente, *Le meraviglie* è ambientato negli anni Novanta: questo significa che lo «sviluppo senza progresso» teorizzato da Pasolini ha già avuto luogo, e quello descritto dalla regista è un mondo già scomparso. Non a caso, Rohrwacher stessa si riferisce ai suoi personaggi come a dei «ghosts of history»¹⁷.

In questo senso, è possibile rintracciare nella lunga sequenza dello spettacolo televisivo messo in scena in *Le meraviglie* una eco di *La Sicilia rivisitata* (1980) di Vittorio De Seta, il documentario televisivo in cui l'autore siciliano torna nei luoghi dove negli anni Cinquanta aveva girato i cortometraggi raccolti in *Il mondo perduto* (1954-1959) per descriverne la definitiva e radicale trasformazione. Risulta particolarmente grottesca la rievocazione della mattanza dei tonni messa in scena da pescatori fittizi sulla pista da ballo del *dancing* di un villaggio turistico, con le loro reti della 'camera della morte' lanciate su un mare di plastica, ad uso e consumo di una platea di turisti che, al termine della loro performance, riprende indefessamente a ballare sulle note di Donna Summer. L'autore enfatizza l'effetto inquietantemente straniante della scena proponendo in montaggio parallelo alcune sequenze tratte da vecchi corti come *Contadini del mare* (1955) e *Pescherecci* (1958), in cui i giovani 'tonnatori' del Club Mediterranée non si riconoscono più, a sottolineare il fatto che ormai anche le popolazioni autoctone, prima protagoniste, sono ridotte a una condizione di assoluta passività spettatoriale.

La stessa passività che Wolfgang, inebetito dall'aggressività impetuosa della macchina televisiva, dalle telecamere e dai riflettori, sperimenta in prima persona durante le riprese dello show. Il suo laconico grido d'allarme, «il mondo sta per finire», strozzato sul nascere dai tempi implacabili della drammaturgia televisiva, rispecchia la denuncia di De Seta nei confronti

¹⁶ BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 34.

¹⁷ M. GARCIA, *An Evanescent Girlhood*, in «Cineaste», n. 4, XL, p. 28.

della fine violenta di una cultura 'altra' e rilancia l'invito «a riprendere coscienza di questioni fondamentali quali il rapporto con la memoria storica e sociale, la rimozione del senso di identità e di appartenenza a una cultura, il significato dell'arcaico, gli effetti dell'innovazione tecnologica, l'affermarsi del consumismo di massa, l'ideologizzazione della natura e la contemporanea perdita di relazione con essa, il senso del sacro»¹⁸. Ma Rohrwacher sa che il «genocidio culturale» e la «mutazione antropologica» sono processi ormai compiuti irreversibilmente, e non può lasciare spazio alla resistenza né alla speranza. Chiosa Goffredo Fofi:

La cesura del boom descritta con il massimo di chiarezza e durezza da Pasolini, ma anche da Volponi, da Bianciardi (che ne fu travolto), da Calvino (che pensò di poterla più degli altri controllare) e da tanti altri, è stata l'avvenimento fondamentale della nostra nazione, e questo è sempre più chiaro a tutti. La 'mutazione antropologica' ha finito con l'essere persino una mutazione fisica: l'aspetto dell'Italia e degli stessi italiani oggi ha ben poco a che vedere con quello dell'Italia e degli italiani di ieri¹⁹.

In questo senso, come suggerisce Emiliano Morreale, «la famiglia del film è davvero, per dirla con il titolo di un saggio di Christopher Lasch che chiudeva i conti col '68, un "rifugio in un mondo senza cuore" [...]. Wolfgang, il padre, non è né buono né cattivo, è forte e debole nello stesso tempo, ha torto e ragione. La sua battaglia, ideologica e istintiva insieme, da ultimo giapponese, è contro il consumismo che ormai ha stravinto, e in fondo anche contro la sua versione colta e sinistrorsa, quella del biologico e del km zero, stile SlowFood-Farinetti-Nossiter»²⁰. Attraverso le sue azioni e le sue parole, spesso pregne di una rassegnazione greve e categorica, Wolfgang ambisce a incarnare la denuncia di una crescita economica violenta, predatrice e devastatrice, che ha definitivamente cancellato dalla narrazione ufficiale ogni espressione di 'alterità', di subalternità e di marginalità propria della cultura popolare.

Tuttavia, allo stesso tempo, è fondamentale sottolineare che neanche Wolfgang appartiene a quelle classi, a quei luoghi e a quelle tradizioni. Sebbene i trascorsi del suo personaggio rimangano per buona parte oscuri

¹⁸ M.M. GAZZANO, *L'arcaico e la trasmissione della conoscenza*, in *Il cinema di Vittorio De Seta*, a cura di A. Rais, Maimone, Catania, 1995, p. 142.

¹⁹ G. FOFI, *Le crisi e il silenzio*, in *Il cinema di Vittorio De Seta*, a cura di A. Rais, Maimone, cit., pp. 88-89.

²⁰ E. MORREALE, *La ricerca della grazia*, in «Cineforum», n. 536, p. 5.

allo spettatore, è facile intuire che si tratti di un uomo che ha viaggiato, che parla molte lingue, che è capace di elaborare ed esprimere delle convinzioni ideologiche. Wolfgang è espressione di quella generazione che, proveniente dal contesto urbano delle università e delle lotte politiche, ha deciso di intraprendere un ritorno alla campagna, ai suoi valori e alle sue tradizioni ancestrali, per esprimere un consapevole atto di resistenza e di rifiuto dell'ideologia dominante.

Come dice la regista non c'è nulla della presunta saggezza che si trasmette di generazione in generazione (e che di solito è solo ideologia a buon mercato): si tratta semmai di gente che "ha letto dei libri" e che "ha imparato a fare l'orto su dei manuali". La prima grande idea di questo film è allora quella di collocare lo sguardo a questa altezza: non concedere nulla alla rappresentazione edulcorata di un'autenticità contadina fuori dal tempo²¹.

In questo senso, il cinema di Rohrwacher rifiuta di recuperare «il tema resistenziale venandolo di una nostalgia contadina»²² sull'onda di un ripensamento post-sessantottesco delle realtà rurali operato dagli intellettuali di area marxista e comunista. *Le meraviglie* evita infatti ogni artificio retorico e ogni idillio elegiaco per rivelare come la (supposta) libertà dalla corruzione del mondo moderno rincorsa da Wolfgang e dalla sua famiglia sia in realtà completamente falsa e artificiale. Come ugualmente falso e artificiale è il programma televisivo che si appropria di tradizioni culturali 'altre' per ridurle a un carosello iconografico inoffensivo e svuotato di ogni significato. In questa capacità interpretativa mai conciliatoria risiede il carattere di genuina contemporaneità del cinema di Alice Rohrwacher, che, per dirla con Agamben, si rivela così capace di ricevere in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal proprio tempo²³: «appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso, né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo»²⁴.

Questa chiave di lettura risulta particolarmente evidente se si sposa il punto di vista della giovane Gelsomina: non a caso, come già in *Corpo*

²¹ BIANCHI, *Alice Rohrwacher. Le meraviglie*, cit.

²² GUERRA, *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta*, cit., p. 249.

²³ Cfr. G. AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2008, p. 15.

²⁴ *Ivi*, p. 22.

celeste, Rohrwacher sceglie di mettere la macchina da presa all'altezza della sua protagonista e di documentare l'evoluzione e il disvelarsi degli avvenimenti attraverso il suo sguardo. In questa prospettiva, dunque, la vita agreste e lo show televisivo rappresentano due opposti modi di crescere e diventare donna, due visioni antitetiche del mondo e del futuro: il «pauroso mondo antico» e il «pauroso mondo moderno» della poesia che Pasolini dedica a Marilyn nel cortometraggio *La rabbia* (1963). Tuttavia, amaramente, Gelsomina è costretta a constatare che entrambi si rivelano fallaci, ingannevoli e, in definitiva, impraticabili.

Nella penultima sequenza del film, in una tappa di cruciale importanza all'interno del suo percorso di crescita e di ricerca, la ragazza scopre con disincanto che entrambi questi mondi sono artefatti, caduchi e irreali, capaci di dare vita solo a un sogno d'ombre che danzano sulle pareti di una caverna, metafora di magico lirismo di un mondo ormai già dissolto. Secondo la lezione desetiana, l'autrice «filma per descrivere, per raccontare, per *liricizzare*»²⁵, estranea a qualsiasi approccio rigidamente ideologico, riuscendo così a mettere in scena «un concetto di realtà molto più vasto di quello tradizionale, in cui il reale è costituito non solo dall'attuale (quello che vediamo) ma anche dal possibile (quello che non vediamo)»²⁶.

A seguito del fallimento del programma televisivo, quando Gelsomina torna finalmente a casa dopo la notte trascorsa nella caverna, il suo percorso di formazione può dunque dirsi finalmente compiuto. Ma siccome la sua crescita è stata ispirata da due modelli schizofrenicamente differenti tra loro, ma ugualmente inefficaci, la lezione che ha imparato non ha davvero potere d'azione sul mondo che la circonda e non sembra possedere nessun potere salvifico. Rohrwacher sceglie dunque di chiudere il film con l'immagine del casale di Gelsomina ormai abbandonato ed eroso dal tempo, le pareti che si sgretolano e le imposte che sbattono. È «un omaggio sentito e sofferto ad un mondo ormai scomparso e per questo ancora più prezioso»²⁷, come lo furono i documentari di De Seta. È una cartolina lucidamente e consapevolmente apocalittica di un mondo – una cultura, una 'alterità' – irrimediabilmente tramontato «sotto il segno e per volontà della civiltà dei consumi: dello "sviluppo"»²⁸.

²⁵ PERNIOLA, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, cit., p. 209.

²⁶ BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 31.

²⁷ PERNIOLA, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, cit., p. 222.

²⁸ P.P. PASOLINI, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino, 2003, p. 12.

