

b) Promuovere e supportare in modo ancora più significativo la creazione di reti e di concentrazioni, valorizzando anche l'elemento intersettoriale.

i) Promuovere in maniera concreta il processo di internazionalizzazione del settore della cultura, inteso nella sua concezione più ampia, dal restauro alle gestioni, dalla manifattura ai servizi.

Infine una riflessione su quella forma imprenditoriale, la cooperativa, che trova così larga presenza nel settore forse anche perché quello dei beni culturali è un ambito che non può avere come unico o principale scopo il profitto mentre può garantire ampi e qualificati sbocchi occupazionali.

Le cooperative della cultura e dei beni culturali sono una realtà composita, fatta di piccole e medie aziende, con forti specializzazioni, ma anche con una tendenza a fare sinergia, per meglio competere in un mercato giovane e scarsamente strutturato. Imprese che gestiscono beni culturali di grande rilevanza e altri di piccola dimensione ma non meno rappresentativi della comunità di riferimento. Imprese che producono cultura contemporanea, che operino nell'ambito della musica piuttosto che del teatro, della didattica piuttosto che del restauro, della cultura scritta come dell'arte. Imprese che danno lavoro regolare, stabile e qualificato ai propri associati. Imprese serie e affidabili; qualche volta di successo anche se non sempre con una cultura d'impresa all'altezza delle necessità. Comunque sempre tese e affascinate dall'innovazione, aperte al cambiamento, in grado di capire e affrontare collettivamente le sfide che il mondo dei beni e delle attività culturali oggi pongono. Imprese che non possono accontentarsi di gestire l'esistente o il dato storicizzato, perché altrimenti sarebbero destinate al fallimento non essendo imprese garantite da chissà quali proprietà o capitali ma piuttosto dalle riserve intergenerazionali accumulate con il lavoro dei propri soci. Ciò comporta un alto tasso di autonomia e libertà, ma anche di disponibilità all'adattamento e, per questo, naturalmente propense al dialogo. Con questo atteggiamento vorrebbero relazionarsi al nuovo governo regionale: disponibili a mettere le proprie forze, intelligenze ed esperienze al servizio di un progetto comune da costruire per lo sviluppo del territorio.

SUSANNA BIANCHI



sguardi

SOLITUDINI DI CARTA E DI CELLULOIDE

La prosa di Paolo Giordano possiede una precisa cassa di risonanza: il corpo. *La solitudine dei numeri primi*, suo primo romanzo e caso letterario degli ultimi anni (vincitore dei premi Strega e Campiello), sismografa le reazioni fisiologiche di Alice e Mattia, i due giovani protagonisti accomunati da un trauma subito da bambini. Lei ha un incidente sugli sci e rimane zoppa; lui abbandona nel parco la sorellina disabile, Michela, e non riesce più a trovarla. Da quel giorno, Mattia, per punirsi, infierisce sulla sua pelle con qualsiasi oggetto appuntito trovi a portata di mano; e Alice, rifiutando la sua menomazione, diventa anoressica. Con le sue cicatrici, memento tattile dei traumi, il corpo racconta la storia dei due ragazzi: e si fa testo. La scrittura tende all'esattezza del dettaglio fisico («l'osso sembrava penetrare nella carne viva»¹); descrive in modo lenticolare i gesti dei ragazzi; e intitola un capitolo «Sulla pelle e appena dietro». Dopo due anni, il corpo-testo diventa immagine. Sul corpo decide infatti di lavorare il regista trentacinquenne Saverio Costanzo, nella trasposizione cinematografica del libro di Giordano.

Presentato in concorso all'ultima Mostra del cinema di Venezia, *La solitudine dei numeri primi* indugia sulle cicatrici dei due giovani e si sofferma sul progressivo assottigliarsi dell'Alice adulta (la straordinaria Alba Rohrwacher) e sul graduale espandersi dell'uomo Mattia (l'esordiente Luca Marinelli). A livello fisico, Alice e Mattia sono dunque inversamente proporzionali. Che si restringa o si ingrandisca, il corpo reca i segni di un acuto malessere, proprio di chi non riesce mai a sentirsi adeguato allo spazio che occupa. Affidarsi al gesto significa, per Costanzo, dare rilievo anche agli occhi degli attori, che emergono

¹ P. Giordano, *La solitudine dei numeri primi*, Milano, Mondadori, 2008, p. 261.

da primi e primissimi piani. Quelli di Alice e Mattia sono occhi che non guardano in modo neutrale, ma *crepitano*. Persino la scelta, da parte di Alice, del mestiere di fotografa è da ricondurre alla sfera corporea. Perché la fotografia è pura pelle. Non solo. Con una macchina fotografica in mano, Alice, inetta nella vita, può agire sulla realtà: scegliendo cosa accogliere o eliminare dal campo visivo.

Con lo sguardo puntato sul corpo, libro e film respirano l'aria del tempo. In Italia, e in Europa. Vengono in mente le scritture tattili di Saviano o della Pugno e, oltralpe, le esperienze dell'«Extrême Contemporain»: la produzione francese degli ultimi dieci anni. Se la narratrice di *La Démangeaison* (1994) considera le cicatrici sul viso «comme autant de preuves de mon intimité au matin [...] autant de certitudes, de preuves d'être encore en vie»²; l'Alice de *La solitudine dei numeri primi*, dopo aver tatuato la pelle deturpata dai segni dell'incidente, pensa che «quel corpo era soltanto suo, che se le andava poteva pure distruggerlo, devastarlo con segni indelebili o lasciarlo rinsecchire [...]»³. Dal canto suo, Costanzo, durante la conferenza stampa al Festival di Venezia, sottolinea come il tema della fisicità, centrale nella sua opera, attraversi in modo trasversale la maggior parte dei film presenti alla mostra. Nel disfacimento contemporaneo, nell'isolamento dilagante, il corpo si offre quale unico appiglio depositario di senso. Anche se la carne è offesa, oltraggiata.

Il corpo, Costanzo spesso lo traveste. Sin dall'inizio. Il film si inaugura con i fondali teatrali di una recita scolastica. Michela indossa un costume da albero. La luce è fioca; l'atmosfera è minacciosa: lo scenario è quello di un Eden mostruoso. D'un tratto, la bambina emette un urlo straziante. La recita si interrompe; e Mattia si scusa con il pubblico per il comportamento della sorellina. Anche la festa del compagno di classe di Mattia (è questa l'occasione in cui il bambino abbandona la sorella) è una festa in maschera. Di nuovo, niente è festoso. C'è persino un pagliaccio (un cameo di Filippo Timi) che racconta una storia dell'orrore ai bambini; e il compleanno trascolora in un carnevale sinistro: lugubre, mortuario. Della maschera Costanzo non si serve solo per coltivare un'oltranza perturbante, ma anche per opporla al corpo nudo. L'impostura del travestimento, l'artificio del vestito, fanno da controcanto alla carne viva, sofferente ma autentica: alla schiena scarnificata di Alice (c'è forse il ricordo

² L. Nobécourt, *La Démangeaison*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, pp. 40, 42. Per il rapporto tra questa letteratura francese e il corpo cfr. V. Gramigna, *Libri di carne. Dalla "pelle-testo" al "corpo di frasi"*: Nobécourt, Moreau, Vuillard, Haenel, «Nuova corrente», 2009.

³ P. Giordano, *La solitudine dei numeri primi* cit., p. 104.

della Sonia emaciata di *Primo amore* di Garrone?); e al mezzobusto sfatto di Mattia. Il lamento del corpo si estende agli spazi. Le case di Alice e Mattia, grigie e asettiche, figurano la solitudine. E il parco non è *locus amoenus*, ma si rivela *locus horridus*; un luogo infero, in cui si inabissa Michela.

Per descrivere la poetica di Costanzo è necessario menzionare un ultimo elemento: la musica. Che è un tratto stilistico ossessivo del film. La recita scolastica dell'inizio è accompagnata dal rock progressivo dei Goblin, colonna sonora di *Profondo rosso* di Dario Argento. E per l'intera durata del film, Costanzo continua a giocare con il genere horror. Cita addirittura *Shining*, quando avvolge nella nebbia l'albergo di montagna, in cui soggiorna Alice insieme ai genitori prima dell'incidente. L'obiettivo di Costanzo è quello di spiazzare lo spettatore che ha dedotto dalla lettura del libro un orizzonte d'attesa assai differente. D'altronde, il regista legge nel romanzo un «horror dei sentimenti», una storia greve di dolore⁴. Ma la musica, nel film, non è soltanto quella dell'orrore: note *house* sono impiegate nella sequenza della festa della compagna di Alice. Tra gli invitati c'è pure Mattia. Stavolta la musica assordante accresce l'alienazione dei due giovani, assediati dal bombardamento sonoro.

Di musica, nel libro, ce n'è ben poca. Lo scarto dell'immagine rispetto alla pagina è continuo; e genera straniamento (che è un pregio del film, e non un demerito, come hanno invece sostenuto numerose voci critiche). Costanzo filtra la pagina attraverso una lente deformante, simile agli specchi dei vecchi luna park. Trasfigura in direzione onirica le parole di Giordano, che sono ancorate alla realtà e che si uniscono in similitudini prelevate da contesti concreti e materici (Alice è definita «esile come un tratto di matita»). Di più. Il regista altera la percezione spaziale ortodossa del romanzo con inserti allucinati. E si iscrive così nel filone visionario, ed espressivistico, del cinema italiano.

Libro e film sono allora opere autonome, nonostante Giordano partecipi alla sceneggiatura, perché incuriosito dalla possibilità di lavorare a uno *script*. E nonostante il romanzo possieda un'aria cinematografica, con le sue insistite annotazioni luministiche, chiaroscurali. Nel secondo capitolo, per esempio, durante il compleanno dell'amico di Mattia, la faccia della madre spunta dalle candeline della torta: «illuminata così, era piena di ombre minacciose»⁵. E, sul finire della storia, quando Mattia si congeda da Alice, il commento procede per luci e ombre: «La luce era tutta dentro e il buio tutto

⁴ Intervista a Saverio Costanzo a cura di M. Vinci consultabile su www.rbcasting.com

⁵ P. Giordano, *La solitudine dei numeri primi* cit., p. 32.

fuori»⁶. Che Costanzo colga queste suggestioni cinematografiche è indubbio: nel film, la città annega in una luce livida, gelida, quasi vitrea; ma spesso, come si è detto, il regista preferisce deviare dal modello. Rifiuta l'idea che la trasposizione cinematografica si debba risolvere in un'operazione didascalica e commerciale. Anche se, nel caso di *La solitudine dei numeri primi*, i rischi sono tutti in bella mostra. Ci sono uno scrittore, Giordano, «che ha emozionato un'intera generazione», come recita il trailer; un regista, Costanzo, che è una giovane promessa del cinema italiano; una distribuzione, la Medusa, tra le più potenti e capillari del paese. Già la locandina fa il verso alla copertina. Come sulla soglia del libro, le foglie verdi campeggiano sul manifesto cinematografico. Tuttavia, scompare il volto della ragazza che, nella sovraccoperta, fa invece capolino dalla vegetazione. Orbato della figura umana, l'intrico boschivo rende la locandina più inquietante.

Nel passaggio dalla pagina allo schermo, muta anche il trattamento temporale. Il libro è scandito in sette capitoli, con il titolo seguito dall'anno in cui si svolge l'azione (1983-1984-1991-1995-1998-2003-2007). Costanzo sovverte l'ordine cronologico; con flashback e flashforward. Una prima stesura della sceneggiatura seguiva l'ordine del libro. E iniziava con i due traumi, le due Cadute, raccontati nei due primi capitoli. Ma Costanzo sceglie poi di allontanarsi dal modello in tutti i momenti apicali della vicenda. Nel libro, è Mattia adulto a confessare ad Alice la sciagura di Michela, mentre nel film è la madre di Mattia a informare Alice dell'esistenza della sorella. Con il finale, libro e film divergono: ma non perché la conclusione cinematografica sia più consolatoria di quella romanzesca. Anzi, a ben guardare, è vero il contrario. Sulla pagina, Mattia assiste allo spettacolo dell'alba (l'alba di una nuova vita?), nella città del Nord Europa in cui è andato a lavorare; mentre Alice ritorna nel parco, guarda il fiume, ma rimane fuori dall'acqua. I volti dei giovani libreschi si schiudono in un sorriso: Mattia, quando trova in tasca il numero di telefono di Nadia, una ragazza italiana incontrata all'estero; e Alice, quando capisce di sapersi «alzare» da sola. Il sorriso è invece estraneo agli Alice e Mattia di celluloidi. Alice raggiunge Mattia seduto su una panchina nel parco e copre il volto di lui con il suo volto. In realtà, l'episodio è già nel romanzo. Dopo la confessione di Mattia, Alice rimugina su «quel pomeriggio nella macchina, di fronte al parco, quando con il proprio viso aveva coperto il suo per toglierli da davanti il luogo di quell'orrore»⁷. A quel gesto Costanzo cam-

bia però posizione; lo innalza a finale del film; e costruisce la scena secondo il modello di *L'avventura*. Ben s'intona il capitolo della trilogia di Antonioni sulla «malattia dei sentimenti» all'incomunicabilità fra Alice e Mattia. Che, come i numeri primi gemelli, pur essendo molto vicini, saranno sempre separati da un numero pari.

In ogni riscrittura, anche le cancellature sono dense di significato. Costanzo passa un colpo di spugna sulle ossessioni matematiche di Mattia, che conta il numero dei tetti delle case o specula sulla tensione superficiale della Coca-Cola. In un disperato tentativo di mettere ordine nella sua vita. E soprattutto elimina i personaggi di contorno ai quali Giordano riserva interi capitoli (la domestica di Alice, suo marito, l'amico omosessuale Denis). Costanzo sa che le storie collaterali, seppure cariche di dolore, anziché accentuare la commozione del lettore finiscono per anestetizzarlo. E sceglie la prospettiva binaria: concentrandosi sul rapporto, esclusivo, tra i due giovani.

La sceneggiatura essenziale, quasi prosciugata a livello di intreccio, è però coniugata con una messa in scena barocca. Costanzo si muove per sottrazione di pathos; e per addizione di ornato. Dispiega il gusto per l'asimmetrico, per lo sproporzionato: i mobili ingigantiscono attorno a un'Alice sempre più smagrita, come avviene all'Alice di Lewis Carroll. E inserisce rappresentazioni nella rappresentazione: gli specchi, il cartone animato visto in televisione da Alice prima di indossare gli sci, il quadro alla Hopper che ritrae il gruppo di famiglia di Mattia in un interno. Proprio guardando l'opera appesa alla parete, Alice chiede alla mamma di Mattia chi sia la bambina raffigurata nel dipinto: scoprendo così la terribile verità.

Con *La solitudine dei numeri primi* l'asciutto rigore stilistico di *Private*, lungometraggio d'esordio di Costanzo, è tramontato; la cura formale di *In memoria di me* è adesso esasperata. Il regista, a ogni film, rinnova il suo linguaggio. Ma c'è un principio al quale si mantiene fedele. La tonicità espressiva.

THEA RIMINI

⁶ *Ibidem*, p. 298.

⁷ P. Giordano, *La solitudine dei numeri primi* cit., p. 251.