

3.

ASPETTI TECNICI

3.1. PRIMO PIANO E “FERITE VISIVE”¹

[...] La linearità del *plot* è spesso scalfita in Weir – oltre che dal lavoro sul tempo – anche dall'improvviso manifestarsi di vere e proprie *ferite visive*. Raramente si tratta di *flashback* [...] Sono allora – piuttosto – sogni, visioni, premonizioni, o slittamenti semantici verso forme di visibilità “diversa” (e – per così dire – archetipica) che “forano” il *plot* weiriano e ne frantumano la linearità.²

Tutti i film di Weir presentano, per usare la bella definizione appena data, “ferite visive”, momenti in cui la linearità del racconto, ammesso che di linearità si possa parlare per il cinema di Weir, viene interrotta per fornirci una visione che non fa avanzare la storia ma che la arricchisce di infinite sfumature, a volte colma dei vuoti, altre volte crea delle aspettative. Queste ferite non sono solo visive, ma anche verbali: in quest'ultimo caso il regista non ci propone direttamente delle immagini sullo schermo, ma le evoca nella nostra mente tramite le parole. In

¹ Cfr. G. Canova, “Frames from Australia”, in N. Panzera e C. Marabello (a cura di), *Peter Weir - Un cinema vissuto pericolosamente*, Centro Studi Cinematografici, Taormina Arte, 1987, p. 19.

Per Daniela Catelli il primo piano in Weir è una rivoluzione espressiva, una nuova forma d'arte; rimuove le barriere fra l'oggetto acculturato e la macchina da presa per ritrovare la nudità e l'innocenza proprie dei bambini fino ad una certa età e delle culture tribali quando si trovano per la prima volta davanti ad un obiettivo cfr. D. Catelli, “*Fearless*”, *Segnocinema*, Maggio - Giugno 1994, p. 42.

² G. Canova, “Frames from Australia”, in N. Panzera e C. Marabello (a cura di), *op. cit.*, p. 19.

entrambi i casi, immediatamente prima o, a volte, immediatamente dopo il presentarsi di questi squarci, si ha il primo piano di un personaggio. Certamente non è una nuova tecnica rappresentativa: il primo piano indica allo spettatore a quale personaggio attribuire la visione, le parole; sottolinea lo stato d'animo. Allo stesso tempo, però, isola dallo sfondo quei personaggi che assumono un ruolo di fondamentale importanza per l'economia della storia, quei personaggi per cui Weir tenta di eliminare le barriere che si frappongono fra essi e la macchina da presa. Si tratteranno, quindi, separatamente e in dettaglio prima le "ferite visive" e successivamente quelle che qui verranno chiamate "ferite verbali."

3.1.1. "Ferite visive"

In questo gruppo saranno inclusi tutti quei film in cui la linearità narrativa e temporale viene interrotta da visioni, sogni, *flashback* che il regista racconta attraverso immagini che scorrono sullo schermo.

"La vita è sogno, soltanto sogno. Il sogno di un sogno." Questa è la prima battuta pronunciata da Miranda in *Picnic* e immediatamente crea l'atmosfera onirica tipica del film: infatti, per usare le parole di Marek Haltof, "*Picnic at Hanging Rock* is replete with dream images"³. Da subito, quindi, si crea un cortocircuito nella linearità perché le parole di Miranda sono seguite da un primo piano del suo volto al risveglio. Viene dunque da chiedersi se il pensiero di Miranda non sia in realtà un sogno, oppure se le sue parole non siano solo le prime di una lunga serie che riecheggerà durante il film. Uno dei tanti sogni di cui è composta la vita, secondo il credo di Miranda, è quello che fa Michael durante la ricerca delle ragazze scomparse. Su un primo piano del suo volto si sovrappongono prima le voci che ripropongono le battute salienti del picnic, poi le immagini di Miranda, Marion e Irma che scompaiono in uno dei crepacci della roccia, infine il primo piano di Edith che urla seguito dal brusco risveglio del ragazzo. Per lo spettatore queste immagini sono un *flashback*: sono già state viste e le parole sono già

³ "*Picnic at Hanging Rock* è zeppo di immagini oniriche", M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, Twayne Publishers, New York, 1996, p. 35.

state udite. Allo stesso tempo, però, il primo piano su Michael suggerisce di attribuire le immagini alla mente del ragazzo facendole diventare un delirio, una visione, visto che, per la coerenza della narrazione, egli quelle immagini non può averle viste. Lo stesso tipo di cortocircuito narrativo lo si può riscontrare nel *flashback* che, nella sequenza finale, ripropone le immagini in *slow motion* del picnic. Sono precedute da un primo piano della signora Appleyard su cui la voce *off* comunica l'avvenuta morte della donna ai piedi della roccia. A questo punto, mentre la voce *off* dice che le ricerche delle persone scomparse sono proseguite per parecchi anni, ma senza nessun risultato, partono le immagini che, quindi, dovrebbero essere attribuite alla mente della direttrice (il suo primo piano le precede), la quale però non le ha mai viste prima, non avendo preso parte al picnic. Se per lo spettatore sono un *flashback*, per la donna sono una visione, ammettendo che sia la sua mente a produrle. Inoltre, non si può trascurare l'ulteriore confusione creata dal fatto che la signora Appleyard è morta così come è detto dalla voce fuori campo, mentre il primo piano che di lei appare sullo schermo la ritrae ancora in vita, nonostante il suo funereo abbigliamento. È infine interessante notare come il primo piano di Miranda e l'immagine a lei collegata del cigno ritornino più volte durante il film, anche dopo la sua scomparsa, creando una sospensione temporale, una sorta di incongruità. La maggior parte delle volte è la mente di Michael a produrre quest'immagine, ma non è l'unica visto che Miranda è una presenza/assenza che perseguita in modo più o meno marcato tutti i personaggi.

In *The Year*, l'incubo-rivelazione che Guy fa durante il riposo nella villa olandese è seguito, non preceduto, da un primo piano del volto del giornalista. Il sogno potrebbe essere l'ideale prosecuzione della sequenza in cui l'abbiamo visto osservare Tiger Lily che si tuffa in piscina, se non ci fosse l'interruzione data da un'inquadratura a piombo sul corpo di Guy steso a riposare. Dopo uno stacco di montaggio, la macchina da presa si trova all'altezza del letto su cui giace l'uomo e compie un lento movimento in avanti per scoprire parte del volto che fino ad ora, insieme ai piedi, è stato escluso dalle inquadrature. Non è un primo piano, ma una mezza figura di Guy: da qui prende il via il sogno. In realtà a questo punto non c'è modo di sapere se si tratta di un *flashback*, di un sogno, di una premonizione. Bisogna attendere il mo-

mento del risveglio del giornalista perché il dubbio venga dissipato: si è trattato di un incubo con funzione di rivelazione, ma per alcuni istanti, anche in questo caso, si è avuto uno slittamento della linearità narrativa/temporale.

The Truman Show presenta due “ferite visive” che non possono essere altro che *flashback*. Nel primo, Truman è seduto in riva al mare e ricorda la morte per annegamento del padre. Non ci sono dubbi qui sul fatto che le immagini siano frutto della sua mente: non solo perché è l'unico testimone ancora in vita di quel tragico incidente, ma soprattutto perché la sequenza è aperta e chiusa da una sua immagine (rispettivamente, una figura intera e un primo piano). Da notare che la sequenza viene narrativamente divisa in due parti: nella prima si narra la decisione, sollecitata da Truman bambino, di rimanere in mare nonostante il tempo stia peggiorando, nella seconda viene rappresentata la tragedia. Lo spartiacque fra le due metà è fornito da un primo piano di Truman mentre ricorda, su cui si sovrappone il rombo di un tuono. Ed ecco il cortocircuito: quel tuono a quale mondo apparteneva? L'ha sentito Truman nella sua testa come parte dei suoi ricordi oppure l'ha sentito a Seahaven? Infatti, non appena termina la sequenza del *flashback*, scoppia un violento temporale proprio sopra Truman, o forse è l'inizio del temporale ad interrompere il ricordo? Ancora più interessante il secondo *flashback*. Anche qui la sequenza si apre e si chiude con due immagini di Truman molto simili a quelle del *flashback* precedente (una figura intera di Truman seduto e un primo piano). Tra Truman e i suoi ricordi, però, abbiamo sia all'inizio che alla fine un'immagine cuscinetto: le cameriere del Truman Bar che stanno guardando lo show. L'incongruità in questo caso si crea nel momento in cui, attraverso la TV del bar, si vede l'immagine di Truman dissolversi per lasciare spazio alle immagini del *flashback*. Chi le ha prodotte? La mente di Truman o la regia dello show? Coerentemente con la storia, queste domande si possono porre anche per il primo *flashback* e quindi la linearità del racconto viene immediatamente cortocircuitata. È significativo che solo adesso, e non prima, le azioni di Truman vengano sempre più interrotte da immagini degli spettatori dello show oppure da immagini dello studio televisivo (la struttura di questa sequenza ne è un buon esempio). Il seme del dubbio è stato piantato in Truman e questo continuo passare da un piano all'altro non permette allo spettatore extradiegetico

di dimenticarsi che si trova di fronte ad un raffinato gioco di scatole cinesi. Se l'immagine del personaggio che precede il *flashback* serve ad indicare chi è che lo sta immaginando, ma serve anche per produrre immedesimazione, con chi si deve immedesimare lo spettatore extradiegetico? Con Truman o con le cameriere? E se con il primo piano Weir tenta di "filmare l'anima", allora il fatto che il ricordo di Truman ci giunga filtrato da uno schermo (che spesso si trova in primo piano) vuol forse dire che Weir sta cercando di filmare l'anima dello spettatore, ammesso che ne abbia una?

Particolarmente interessanti per la quantità di "ferite visive" che presentano sono due film realizzati a diciassette anni di distanza l'uno dall'altro eppure, per molti versi, simili tra loro: *The Last Wave* e *Fearless*. Per quanto riguarda il primo, il film è continuamente interrotto da sogni-visioni (sei in tutto) che spesso è difficile individuare come tali, tanto da far scrivere a Marek Haltof che il protagonista "[...] caught between two worlds, the worlds of dream and reality, [he] is incapable of distinguishing between them [...]"⁴. I primi tre sono sogni che David fa, ma in tutti è difficile capire che si tratta di un sogno fino al momento del risveglio di David. Nel primo, ad esempio, si vede David in piedi davanti a una finestra mentre osserva un aborigeno sotto la pioggia; fino al momento del suo brusco risveglio non è dato sapere se l'immagine sia o no di origine onirica. Il secondo, in cui vede Chris che gli offre una pietra, ha una struttura più complessa, a scatole cinesi: David sta sognando un nubifragio in cui piovono rane; si sveglia e vede Chris che gli offre una pietra; ma a questo punto si sveglia ancora: nel suo sogno ha sognato di sognare. È ancora forte qui il ricordo delle parole di Miranda: "La vita è sogno, soltanto sogno. Il sogno di un sogno." Così come non sbaglia Marek Haltof quando dice che *The Last Wave* ha la struttura di un sogno⁵. Ancora più complessa è la struttura del terzo sogno: gli aborigeni si ritrovano fra di loro a parlare, quindi la macchina da presa fa un primissimo piano di Charlie che chiude gli occhi. Dopo lo stacco di montaggio, la macchina da presa compie un

⁴ "[...] intrappolato tra due mondi, quello del sogno e quello della realtà, è incapace di distinguere l'uno dall'altro [...]", M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 43.

⁵ Cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 46.

movimento dall'esterno verso l'interno della casa di David per rivisitare gli spazi che già sono stati visti nella prima parte del film e si conclude nella camera da letto dell'avvocato con un primo piano del suo viso dopo un brusco risveglio: ha appena visto il volto dipinto di un aborigeno illuminato da una torcia. Ma chi sta sognando, quale mente produce queste immagini? Quella di David, quella di Charlie o entrambe? Se negli altri due casi era chiaro che la mente di David stava producendo le immagini che si vedevano sullo schermo perché erano precedute o seguite da un primo piano dell'uomo, qui la situazione si fa confusa, visto che il primo piano che inizia la sequenza è quello di Charlie, mentre quello che la conclude è di David: i due mondi si stanno congiungendo, e David sta sempre più abbandonando il proprio per inoltrarsi nel mondo "altro". Da questo punto in poi i sogni perdono la loro qualità onirica per diventare visioni. La prima visione è di David: la macchina da presa chiude su un suo primo piano, poi si ha una soggettiva sulla radio che fa acqua, quindi lo sguardo di David si sposta su quello che avviene fuori dall'auto. Quest'ultima soggettiva mostra una visione subacquea di gente e di cose che vengono trasportate dalla corrente. La seconda visione è di Chris che in tribunale mentre è interrogato da David vede in aula Charlie: dopo un susseguirsi di primi piani dei volti dei tre personaggi, l'ultima inquadratura che per logica dovrebbe mostrare Charlie mostra invece la sua assenza, la sua scomparsa: Charlie era in aula oppure no? Infine, David ha la visione dell'onda che sommergerà Sydney mentre è inginocchiato in riva al mare: anche qui la sequenza inizia su un primo piano dell'avvocato. Questi sei sogni-visioni producono degli squarci temporali e narrativi nello svolgersi della vicenda contribuendo a creare quella struttura onirica di cui si parlava prima. È lecito chiedersi: chi è che sogna? Qualcuno sogna? Oppure tutto il film non è altro che un sogno-visione di Charlie, la figura che disegna sulle rocce in apertura della pellicola?

Anche in *Fearless* le "ferite visive" sono sei, ma qui si tratta esclusivamente di *flashback* dei due personaggi principali. Quattro sono di Max, due di Carla e la loro durata varia moltissimo⁶. Il primo è in realtà un sogno di Max. Da una inquadratura a piombo di Max steso sul letto si passa a un particolare, prima dell'occhio, poi dell'orecchio a

⁶ Cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., pp. 126-127.

cui è unito il rombo dei motori dell'aereo: a questo punto ci si trova dentro la mente di Max che sta rivivendo le fasi iniziali dall'incidente sotto forma di sogno. Il presente, con Laura che massaggia i piedi al marito addormentato, interrompe la sequenza narrativa per ricordare la distanza che ormai intercorre tra i due sposi. Max, infatti, non si sveglia e Weir mostra nuovamente un particolare dell'occhio chiuso dell'architetto che con il suo muoversi concitato indica che Max è entrato nella fase REM, cioè nel periodo di più intensa attività percettiva e cognitiva durante il quale si organizzano gli elementi del sogno; ed ecco ancora le immagini che riassumono le prime fasi della tragedia. Nella parte finale di questo *flashback*, Weir crea un'incongruità spostando le immagini dalla mente di Max a quella di Carla senza però indicarlo chiaramente: la sequenza potrebbe (dovrebbe) essere tutta frutto del sogno dell'uomo. Si vedano i dettagli della sequenza. Dal suo posto sull'aereo l'architetto si volta e in soggettiva vede Carla che non riesce a legare Bubble. Un cerchio di luce abbagliante illumina il volto di Max e il suo primissimo piano che, in *slow motion*, sembra fluttuare nel nulla conclude il suo sogno e ritornerà più volte nel corso del film. Nel silenzio più totale e innaturale si sente solo la voce del pensiero di Max che esprime la coscienza di essere alle soglie della morte. L'inquadratura successiva mostra un primo piano di Bubble in braccio a Carla: il movimento riassume la sua normale velocità e il rombo del motore in avaria si fa assordante. Il brusco stacco di montaggio sposta l'inquadratura dal primo piano di Bubble alla sua fotografia e, sul piano della colonna sonora, dal rumore al silenzio. Carla è a letto, forse stava dormendo, sicuramente stava ricordando. Quante delle immagini appena viste appartenevano alla mente di Max e quante alla mente di Carla? Questa confusione sulla matrice del ricordo indica l'unione delle due menti ancora prima che i personaggi si incontrino. Il *flashback* successivo è ancora di Carla. Lei e Max sono fermi in auto e parlano della morte. Il primo piano di Carla è seguito da quello dell'uomo (l'espressione del suo volto è quella già vista nella conclusione del *flashback* precedente) e il particolare sulle mani⁷ della donna è una soggettiva di

⁷ Sono importanti nell'economia della storia: come dirà più avanti Carla è sicura di aver ucciso suo figlio perché non l'ha tenuto bene, ma ha aperto le mani quando l'aereo ha toccato terra e il bimbo è stato sbalzato via. Per Max, invece, la

Max. Da qui parte il ricordo degli attimi successivi all'atterraggio di fortuna, interrotto, per qualche istante, dal ritorno della macchina da presa su un primo piano di Carla. Dopo aver visto le immagini in cui la donna cerca Bubble ormai scaraventato chissà dove dall'impatto, la sequenza si chiude sul particolare delle mani giunte della donna seguito da due primi piani di Carla fra i quali si interpone quello di Max. Il quarto *flashback* è anche il più corto, essendo formato da due inquadrature piuttosto brevi. Dopo aver acconsentito a mentire per aiutare la vedova dell'amico Jeff, Max sale sul tetto dell'edificio e si va a sedere nell'angolo formato dall'incontro dei muri di protezione. La macchina da presa schiaccia l'uomo in quell'angolo rendendolo piccolo, indifeso, senza via di scampo. Il flusso della narrazione si interrompe, riappare il cerchio di luce e il primissimo piano dell'uomo che sembra fluttuare in un mondo dove non c'è gravità; nel silenzio, rotto appena dal lontano rombo dei motori, riecheggia la voce del pensiero di Max che termina il discorso lasciato a metà alla fine del primo *flashback*. Si ritorna quindi nel flusso della narrazione con un primo piano sul volto di Max. Il quinto *flashback* è introdotto da un primo piano della moglie di Jeff a cui segue un primo piano di Max: da qui parte il ricordo degli istanti in cui Jeff aveva tentato di chiamare la moglie, mentre Max si era rifiutato di chiamare Laura. La sequenza si chiude con un primo piano dell'uomo seguito da quello della donna mentre annuisce. C'è intesa fra i due, l'espressione del volto di Max ricorda quella vista nel primo *flashback*: è seduto a tavola con gli altri ma il suo volto sembra di nuovo sospeso in un luogo a gravitazionale. Paradossalmente, anche se spesso Max sembra lontano da tutti, egli è molto vicino a Carla, alla moglie di Jeff, a Byron perché loro, a differenza di Laura e Jonah, hanno condiviso in tutto o in parte la sua esperienza. Il sesto e ultimo *flashback* è il più lungo e il più complesso. Si apre con un primo piano di Max dopo che ha inghiottito una fragola: il suo volto sembra nuovamente fluttuare nel vuoto e si sente la voce del pensiero di Max: tutti i *flashback* dell'uomo sono l'uno la continuazione dell'altro. In questo caso i due livelli narrativi, quello del ricordo e quello del presente, si compenetra-

parte del corpo che assume maggiore importanza sono gli occhi: attraverso essi ha visto la tragedia collettiva dei passeggeri, ha visto la morte, e quelle immagini sono fisse nei suoi occhi. Il suo sguardo limpido è onnicomprensivo, osserva e capisce.

no. In un montaggio parallelo si dipanano gli ultimi attimi sull'aereo e le azioni che si stanno compiendo per salvare Max. Il mondo dell'aereo è un mondo che si muove al rallentatore e in cui manca quasi totalmente il dialogo: la voce di Max è l'unica che si sente. In casa, invece, i momenti in cui il movimento e il sonoro sono normali si alternano ai momenti in cui predomina il rallentatore e l'assenza di dialogo, quasi a voler dare due diverse prospettive: quella di Max (in *slow motion* e muta) e quella di Laura. Di nuovo i due sono vicinissimi fisicamente eppure lontanissimi spiritualmente, almeno fino al momento in cui la voce di Laura penetra il mondo percettivo di Max e lo richiama alla vita. Ancora una volta è dato chiedersi chi vede cosa, chi sente cosa. Il parallelo fra i due film e gli squarci che tormentano la linearità della narrazione ci sembrano ora evidenti. Li riassumiamo per chiarezza:

THE LAST WAVE	FEARLESS
David sogna un aborigeno sotto la pioggia	Max sogna le prime fasi del disastro
David sogna Chris che gli porge una pietra sacra (sogno nel sogno)	Carla sogna o ricorda il momento in cui l'assistente di volo le fa prendere in braccio il bambino (doppio sogno)
David sogna Charlie che penetra nella sua casa (o è Charlie a sognare, o sognano entrambi?)	Carla ricorda il momento in cui si rende conto di aver perso Bubble
David vede Sydney sommersa dall'acqua	Primo piano di Max sull'aereo (coscienza della fine imminente)
Chris vede Charlie in tribunale	Max ricorda Jeff che cerca di telefonare alla moglie
David vede l'ultima onda	Max ricorda le fasi finali dell'atterraggio di fortuna

The Mosquito Coast rappresenta, in un certo senso, l'estremizzazione del processo fin qui raccontato. Il film, infatti, si apre con un primo piano di Charlie su cui si sovrappone una voce narrante, quella del ragazzo stesso, che più volte interviene nella narrazione per raccontare o commentare ciò che sta accadendo. La sequenza d'apertura serve certamente per stabilire quale sia il punto di vista della narrazione, nonché

per presentare l'unico personaggio in cui ci si possa ragionevolmente identificare. Ad un livello più astratto si può però dire che il primo piano di Charlie e la sua voce *off* conducano all'interno della sua mente. Tutto quello che si vede dopo può essere interpretato come un unico grande *flashback*, anche se manca un segno forte che indichi l'inizio del tempo del ricordo. È interessante, d'altra parte, che la voce di Charlie quando funge da narratore usi i verbi al tempo passato (il tempo del ricordo) creando così un cortocircuito tra il ragazzo che sulla scena osserva, agisce e usa i verbi al tempo presente e quell'altro ragazzo di cui si sente solo la voce, che è la stessa del Charlie agente, ma che potrebbe in realtà essere già un adulto o, addirittura, un vecchio.

3.1.2. "Ferite verbali"

Come già detto, la linearità narrativa viene anche interrotta da pause in cui un personaggio racconta visioni, sogni o episodi avvenuti in un passato più o meno remoto⁸. Ogni storia narrata è piena di queste pause, ci si soffermerà dunque solo su quelle che abbiano un certo peso nell'economia della narrazione.

In *The Cars* Arthur, in primo piano, racconta di George alla moglie del sindaco, del fatto che il fratello maggiore non l'amava, ma che malgrado ciò si era preso il compito di educarlo, guarirlo dalla sua fobia di guidare (in precedenza Arthur aveva raccontato al sindaco di aver ucciso un vecchietto con la sua macchina e di non essere più in grado di guidare). Queste parole di Arthur richiamano alla mente le immagini viste all'inizio del film, prima che lui e George rimanessero coinvolti nell'incidente: in questa sequenza, i due fratelli non si parlano, non si scambiano sguardi di complicità, l'unico che sorride è Arthur, mentre le uniche parole pronunciate da George sono dirette a un benzinaio. I due sono fisicamente vicini solo perché l'auto non consente

⁸ "[...] As far as I'm concerned, I'm a story teller [...]", L. Ceretto e A. Morini (a cura di), "Interview with Peter Weir", in *Al di là del visibile - Il cinema di Peter Weir*, "I quaderni del Lumière", n° 30, Mostra Internazionale del Cinema Libero - ONLUS, Bologna, 1999, p. 52.

Così come Weir, anche i suoi personaggi a volte sentono il bisogno di raccontare, di raccontarsi, di essere *story tellers*.

loro di fare diversamente; non appena, però, scendono dall'auto, come quando si fermano per mangiare, sono seduti ad una certa distanza, quasi non si guardano e sono occupati in due diverse attività. Le parole di Arthur raccontano una storia di quotidiana sopportazione rimandando alla sequenza iniziale con una nuova consapevolezza: quelli che potevano apparire come due fratelli taciturni, ma affiatati ora appaiono come due quasi estranei costretti a viaggiare insieme. Per Marek Haltof nel suo complesso “[...] the film can be taken as the hero's bad dream[...]”⁹.

In *Picnic*, quando ormai il film si sta avviando verso la sua conclusione, Albert in primo piano racconta a Michael il sogno in cui ha visto la sorella Sarah. Le parole del ragazzo evocano nella mente dello spettatore una serie di immagini e forniscono l'ultima conferma al fatto che Albert e Sarah siano fratelli. Alcuni degli elementi narrati da Albert sono figura del suicidio che Sarah ha già compiuto, per cui il racconto del ragazzo, nella sua qualità di sogno-*flashback*, crea un disorientamento della linearità del racconto. In particolare, nel sogno Albert vede la sua stanza illuminata mentre fuori è buio e sente un odore “come di margherite schiacciate”. Nella scena del suicidio, la camera dove si trova la ragazza è illuminata e diventa buia quando lei si uccide (è notte) mentre le margherite rimandano sia a Miranda (sono il suo fiore preferito) sia al luogo dove viene ritrovata Sarah, la serra.

Nel prefinale di *The Year*, Kumar in primo piano saluta Guy raccontandogli un sogno che potrebbe essere sia un sogno ad occhi aperti che la proiezione di un desiderio. Kumar, infatti, chiede a Guy di pensare a lui quando in Europa starà seduto ad un caffè: nei suoi sogni, dice, è sempre seduto in buona compagnia a bere un caffè. Queste poche parole unite all'intensità del primo piano di Kumar fanno assumere al personaggio la grandezza tragica dell'eroe sconfitto, dell'uomo che, a differenza di Guy, credeva in un ideale, in un futuro di prosperità per il suo popolo, mentre ora le sue speranze sono andate deluse e alla luce di ciò tutte le azioni del suo personaggio assumono un diverso significato.

In *Witness* le “ferite verbali” sono due. Dopo che Samuel ha rico-

⁹ “[...] il film può essere considerato come un incubo dell'eroe [...]”, M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 14.

nosciuto in McFee l'assassino, Book va da Schaeffer e gli racconta l'antefatto del furto di una sostanza che serve per sintetizzare anfetamine. In un breve scambio di battute si racconta quella che potrebbe essere la scaletta per un altro film. Spostando l'asse temporale indietro di qualche anno si riesce a creare un forte senso di pericolo incombente sulla situazione attuale. La sequenza è impostata su un campo-controcampo dei primi piani di Book e Schaeffer, con la macchina da presa che si trova alternativamente alle spalle dei due uomini; quando si trova alle spalle di Book, per un interessante gioco di specchi, sul primo piano di Schaeffer incombe l'ombra del detective per sottolineare come Schaeffer non abbia via di scampo. Da qui si passa direttamente all'agguato che Book subisce nel garage ad opera di McFee: subito dopo aver visto Book in primo piano si sente nella sua mente il riecheggiare delle ultime parole che lui e il suo capo si erano scambiati. Solo loro due erano al corrente del coinvolgimento di McFee, pertanto anche il suo capo è un poliziotto corrotto. Nell'economia della narrazione questo breve *flashback* verbale può forse essere leggermente ridondante (fa riferimento ad una sequenza appena vista), ma è certamente utile per sottolineare la nuova consapevolezza di Book e comunicarla anche allo spettatore, aumentando quindi il grado di coinvolgimento emotivo.

Allie, il protagonista di *The Mosquito Coast*, riesce attraverso le sue parole a descrivere quello che sarà di Geronimo e poi del villaggio sulla spiaggia (anche se in questo secondo caso il suo *flash forward* si rivelerà fallace); qui il racconto non riguarda un fatto già accaduto, ma qualcosa che accadrà. In entrambi i casi la macchina da presa indugia sul primo piano dell'inventore che descrive la sua visione. Ed è lui l'unico a vederla: nel primo caso alle domande: "Lo vedi Charlie/Lo vedi Mamma?" le risposte sono negative, nel secondo dice a Eddie: "Questo un giorno diventerà un grande villaggio fiorente in armonia con la natura. E così che io lo vedo perché io ho fantasia". Chi non ha fantasia non può restare con lui: infatti, benché circondato dalla sua famiglia, morirà solo e da perdente, senza assumere la statura dell'eroe tragico che Weir aveva dato a Kumar. Ciò nonostante, le sue parole hanno un forte potere evocativo, soprattutto nel caso di Geronimo. Tutto quello che Allie aveva descritto (predetto) il giorno del suo sbarco nella città, creando aspettative, si avvererà.

Dead Poets ha un unico ma interessante *flash forward*, riconoscibile solo a posteriori e che in effetti opera uno squarcio nella linearità temporale della narrazione. Durante la prima lezione tenuta da Keating i ragazzi sono invitati a riflettere sulla caducità della vita. La struttura è quella del campo-controcampo: da una parte abbiamo il professore, dall'altra gli studenti. Keating, in primo piano, parla della morte, la macchina da presa si sposta sul volto di Neil, che ascolta affascinato e forse un po' a disagio, dedicandogli un lungo primo piano¹⁰. Sembra di poter individuare nel primo piano di Neil e nelle parole di Keating un'anticipazione del suicidio dello studente nel prefinale. Il suo destino era già stato annunciato, non dissimilmente da quanto avviene per Sarah in *Picnic*. Irma, infatti, istituisce un paragone fra l'orfana e un cerbiatto che lei aveva tentato di salvare, ma che poi era morto. "Pareva avesse il destino negli occhi" dice Irma. Anche Sarah e Neil ce l'hanno e, quindi, muoiono.

Scrivono Jonathan Rayner a proposito di *Green Card*: "[...] the happy ending is prefigured in the creation of a happy past [...]"¹¹. Partendo da questa affermazione allora si può dire che tutto il film è una sorta di *flash forward* di una storia che verrà raccontata, forse, in un'altra occasione. Il loro passato Bronte e Georges lo costruiscono attraverso le parole e con l'ausilio di fotografie o al massimo dei tatuaggi che Georges ha sulle braccia. Al momento dell'interrogatorio con gli ufficiali dell'immigrazione il passato inventato e il presente reale entrano in cortocircuito portando alla nascita di una nuova dimensione narrativa che non viene qui sviluppata. La "ferita verbale" di *Green Card* è forse la più ampia nel lavoro di Weir ed è scandita da una frase di Georges, "When are you coming, chérie?", che viene pronunciata quando i due cominciano seriamente e sistematicamente ad inventare il loro passato felice e in chiusura di film, quando la loro separazione diventa l'inizio di una nuova storia, probabilmente non molto dissimile da quella che hanno appena inventato.

In due momenti di *The Truman Show* abbiamo dei *flashback* narrati

¹⁰ Cfr. J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, Cassel, London and New York, 1998, p. 170.

¹¹ "[...] il lieto fine è prefigurato dall'invenzione di un passato felice [...]", J. Rayner, op. cit., p. 191.

da un personaggio. Nel primo, Marlon ricorda i momenti salienti della sua lunga amicizia con Truman: i due sono visti in primo piano, seduti l'uno accanto all'altro. Il forte momento emotivo che potrebbe portare ad un'immedesimazione forse eccessiva viene rotto dalla nozione che le frasi che Marlon sta dicendo non sono sue, così come non suoi sono i ricordi. Quando ormai le parole del ricordo stanno lasciando spazio a quelle del presente, la voce e la figura di Christof entrano in campo con la funzione di suggeritori/ideatori. Ad un tratto, quindi, quei ricordi comuni ai due uomini che Marlon ha appena evocato con tanta efficacia diventano falsi, posticci, per cui quello che sembrava essere un racconto lineare ridiventa un gioco di scatole cinesi. Nel secondo caso è Christof stesso che ricorda a Truman (e a se stesso) i momenti salienti della sua vita. L'alternanza dei primi piani di Truman e il primissimo piano di Christof mostrano come qui il *flashback* che il regista sta tracciando assuma due diversi significati: per lui è il tentativo di convincere Truman a restare, e non soltanto per evidenti interessi economici, ma anche perché sembra chiaro che Christof consideri Truman alla stregua di un figlio. Per Truman invece si tratta della finale presa di coscienza che ribadisce il doppio livello di narrazione su cui si basa il film. "Non c'era nulla di vero?" chiede Truman. "Tu eri vero. Per questo era così bello guardarti" risponde Christof. Ma Truman non è convinto e se ne va. Il suo gesto recupera a questo punto la prima battuta che Truman pronuncia sullo schermo mentre in primo piano si guarda allo specchio: "Non ho più la forza; dovrai continuare senza di me". Come avveniva per Neil in *Dead Poets*, queste parole prefigurano in apertura di film quello che accadrà nel finale. Sono una sorta di *flash forward* che manda in cortocircuito la linearità del racconto riassumendo in dieci parole lo sviluppo e la conclusione della pellicola.

Infine sembra di poter includere in questa analisi anche *Gallipoli*, pur facendo notare che in questo film non c'è un vera e propria pausa durante la quale un personaggio narra di un evento passato. Il film si apre e si chiude con una sorta di frase-ritornello: Archy prima di sferrare l'attacco suicida al Nek ripete le parole che lui e suo zio si scambiavano in fase di allenamento e prima delle gare:

Cos'hai nelle gambe?
Molle, molle d'acciaio.
A cosa ti serviranno?

A farmi correre in pista.
E come ti faranno correre?
Sempre più veloce.
Più veloce come, ragazzo?
Veloce come un leopardo.
E allora vediamo come fai.

Mentre Archy ricorda a voce alta questa sorta di litania, la macchina da presa effettua un lento zoom in avanti passando da un primo piano ad un primissimo piano del volto del ragazzo. È un modo molto efficace per introdurci virtualmente nella sua mente mentre è sul punto di morire. Si dice che negli attimi antecedenti la morte la vita vissuta si ripresenti agli occhi del morituro; qui Weir saggiamente ci offre un primo piano di Archy e delle frasi che, rimandando all'inizio del film, rievocano il passato del ragazzo. Alla mente dello spettatore, quindi, non resta che ripescare e rivalutare le immagini di una vita spezzata ancora prima che iniziasse.

3.2. PER UN'ESTETICA DEGLI INIZI

Nei minuti iniziali di una pellicola, così come nelle prime pagine di un romanzo, sono contenute informazioni utili ad identificare certi elementi della storia che verrà narrata. Di solito, dopo la prima sequenza lo spettatore è in grado di ipotizzare, con maggiore o minore precisione a seconda dei casi, che tipo di storia si accinge a vedere, dove e quando ha luogo, quali saranno i protagonisti. Anche se più difficilmente individuabili, nella prima sequenza vengono dati alcuni elementi che permettono di riconoscere lo stile predominante utilizzato dal regista nella realizzazione della pellicola; inoltre, a volte è possibile individuare il tema musicale del film. In questo senso i film di Weir sono molto indicativi, per questo si è deciso di analizzarne le sequenze iniziali. Si vedrà, quindi, quali sono le aspettative che il regista crea e in che modo, per sottolineare come uno spettatore attento può, dopo pochi minuti, avere un'idea di quello che sarà il film.

In *The Cars* si può notare un doppio inizio, una sorta di “film-

within-a-film”¹². La prima sequenza, una specie di prologo, è caratterizzata da musica e immagini di tipo pubblicitario. Una giovane coppia mentre sta facendo una gita nella campagna australiana prima incontra un pastore con un gregge di pecore che occupa tutta la strada (un luogo comune con cui si descrive l’Australia rurale) e poi si ferma per comprare un quadro. La macchina da presa indugia, in classico stile pubblicitario, ora su un pacchetto di sigarette Alpine (le stesse che ancora oggi Weir fuma) ora su una lattina di Coca-Cola. Improvvisamente la musica si fa drammatica, l’auto perde una ruota e i due finiscono fuori strada. La loro sorte non è interessante: non se ne sentirà parlare nel film così come non si vedranno più i due personaggi. In pochi minuti Weir ha fornito due informazioni interessanti: la pericolosità che si annida anche nel più pacifico e rilassante paesaggio di campagna e la commistione di generi e stili tipica del film. “[...] Stylistic ambiguity permeates the film from its very beginning [...]”¹³. Ci saranno eventi drammatici, come l’incidente, ma allo stesso tempo il film strizza l’occhio allo spettatore, non si prende troppo sul serio e ci si può verosimilmente aspettare oltre all’intrusione dello stile pubblicitario anche quella di altri stili. A proposito di quello che si è appena detto, scrive Jonathan Rayner:

[...] This dumb show suggests *Cars*’ combination of art film, horror-genre piece and social satire. The diverse elements of this prologue [...] will be multiplied by the film proper [...]¹⁴

Dopo la scena dell’incidente la macchina da presa compie un dolly ascendente per mostrare un tranquillo paesaggio da cartolina della campagna australiana. Qui hanno inizio i titoli di testa, durante i quali una coppia di uomini viaggia in auto trainando una roulotte. Ancora una volta la musica che accompagna la sequenza è rilassante, anche se non di stile prettamente pubblicitario, fino a quando l’auto su cui i due

¹² “film nel film”, J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, op. cit., p. 37.

¹³ “[...] L’ambiguità stilistica permea il film dal suo stesso inizio [...]”, M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 15.

¹⁴ “[...] Questa pantomima suggerisce l’unione in *Cars* del film d’autore, del film di genere dell’orrore e della satira sociale. I diversi elementi di questo prologo [...] saranno moltiplicati dal film stesso [...]”, J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, op. cit., p. 37.

viaggiano si ferma e il guidatore guarda i cartelli stradali per scegliere la direzione: l'unico nome leggibile, perché a fuoco, è quello di Paris. La musica si interrompe, quindi si fa drammatica mentre inevitabilmente l'auto va in direzione di Paris e finisce rovinosamente fuori strada dopo che delle luci hanno abbagliato il conducente. Sono passati all'incirca sette minuti dall'inizio del film e lo spettatore ha già acquisito diversi ed importanti elementi per intuire che la storia si baserà su incidenti automobilistici, mentre le luci viste prima dell'incidente creano un'atmosfera di mistero. Sui protagonisti rimangono dei dubbi perché non è chiaro se qualcuno è sopravvissuto agli incidenti: si potrebbe, quindi, pensare che protagonisti siano le auto e gli incidenti (tenendo anche conto del titolo). Per la determinazione del luogo si può affermare che la storia avrà luogo in campagna e più precisamente a Paris, come suggerito dal titolo visto che l'unico nome di località intelligibile per lo spettatore è proprio quello della cittadina australiana. Weir ha creato delle aspettative più o meno precise: non resta che proseguire nella visione del film per rendersi conto di come esse non verranno deluse, ma soddisfatte, contribuendo al godimento dello spettacolo.

In *Picnic* non c'è un vero e proprio prologo, ma una didascalia che ne espleta le funzioni. È interessante che la versione italiana differisca da quella originale in due punti. Si riporta qui di seguito il testo inglese e il testo italiano solo nei punti dove i due testi non collimano:

... picnicked at Hanging Rock near Mt. Macedon in the state of Victoria ...

... During the afternoon several members of the party disappeared without trace ...

... andò in picnic a Hanging Rock, località australiana nello stato del Vittoria ...

... Di ciò che accadde allora questo film è il resoconto ...

Viene da chiedersi il perché di tali discrepanze. Nel caso della prima si può affermare che per lo spettatore italiano sia più importante essere sicuro del fatto che lo stato del Victoria e Hanging Rock si trovino in Australia piuttosto che sapere che Hanging Rock si trovi vicino al Mt. Macedon che, in mancanza di ulteriori precisazioni, potrebbe trovarsi ovunque nel globo. La seconda discrepanza, invece, è interessante per-

ché crea aspettative diverse negli spettatori. La versione inglese spiega, in un certo senso, l'intera trama¹⁵. I puntini di sospensione lasciano presupporre che il film sarà una ricerca della spiegazione di quello che è avvenuto, e probabilmente in chiusura della pellicola lo spettatore avrà trovato le risposte al mistero. Per lo spettatore che si affida solo alla voce fuori campo in italiano viene a mancare la nozione della scomparsa senza lasciare tracce di alcuni partecipanti al picnic: secondo Guido Fink con tale distorsione si è voluto mantenere intatta la suspense¹⁶. Qualunque sia il motivo della discrepanza fra i due testi, lo spettatore italiano si aspetta che il film sia il racconto di un'“avventura” delle ragazze sulla roccia, ma perde per il momento la dimensione del mistero. I titoli di testa cominciano a comparire su un'inquadratura un po' nebbiosa (o con della foschia) della roccia e in sottofondo si sente il leggero cinguettare di alcuni uccelli. Quindi sull'immagine del collegio udiamo la voce di Miranda: “La vita è sogno, soltanto sogno. Il sogno di un sogno.” L'atmosfera del film è già introdotta: “[...] the film is dreamlike, mysterious, and filled with implications [...]”¹⁷. Le inquadrature successive mostrano il risveglio di Miranda e la lettura del biglietto di S. Valentino che le dona Sarah. A poco a poco tutte le ragazze del collegio si risvegliano. Appare la scritta in sovrapposizione: “Appleyard College - St. Valentine's Day 1900” e, come già era avvenuto in apertura, la voce di Miranda che canta si sovrappone ad un'immagine del collegio. Miranda mentre si pettina dice a Sarah: “Devi imparare ad amare qualcun altro oltre me. Io non rimarrò con voi a lungo.” Allo spettatore anglofono immediatamente suona un campanellino di allarme poiché questa frase lo rimanda alla didascalia d'apertura in cui si parlava di scomparse. Successivamente compaiono sullo schermo le insegnanti, già piuttosto caratterizzate nel loro modo di essere. Ultima appare la signora Appleyard che, augurando una buona giornata, mette allo stesso tempo in guardia tutte le partecipanti al picnic dalla pericolosità della roccia. Sono trascorsi dieci minuti, ma già uno spettatore attento può aver colto i vari rapporti di forza del film.

¹⁵ Cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 26.

¹⁶ Cfr. G. Fink, “*Picnic at Hanging Rock*”, *Bianco e Nero*, Marzo - Aprile 1977, p. 129.

¹⁷ “[...] il film è simile ad un sogno, misterioso e pieno di implicazioni [...]”, M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 26.

Da un lato il collegio, dall'altro Miranda e la roccia; l'affetto che lega Sarah a Miranda e la coscienza di quest'ultima della temporaneità della sua permanenza tra i mortali; le angherie a cui è sottoposta Sarah da parte della signora Appleyard e di Miss Lumley; la pericolosità della roccia. Il luogo e il tempo sono stabiliti dalla didascalia iniziale; la consistenza onirica delle immagini è data dalle prime inquadrature della roccia, dall'abbondanza del colore bianco, nonché dalla frase di apertura pronunciata da Miranda. Qualcosa di misterioso accadrà ad alcune delle ragazze sulla roccia, questo fatto colpirà tutti e causerà diverse reazioni nei vari personaggi. Non si tratterà presumibilmente di un film di avventura, ma di una storia il cui mistero porterà ad un'analisi intimistica. A questo punto della narrazione si può dire che le due figure che probabilmente assumeranno il ruolo di protagoniste saranno Miranda e Sarah; aiutante sarà Mademoiselle, *villain*, la signora Appleyard. Weir confonde lo spettatore, contraddice le sue aspettative, facendo sparire Miranda: un protagonista se esce di scena lo deve fare in chiusura di film, Miranda scompare relativamente in fretta e la sua assenza diventa protagonista in un film che delude ulteriormente le aspettative non offrendo una soluzione al mistero.

In *The Last Wave* i titoli di testa scorrono sulle immagini di un aborigeno, Charlie, che sta disegnando su una roccia. In sottofondo si sente il vento e il cinguettio degli uccelli. Dopo il primo piano di Charlie, un breve pianosequenza scopre le pitture rupestri per soffermarsi sull'ultima: un volto stilizzato¹⁸. Dalla dissolvenza di questa pittura emerge un villaggio del deserto australiano in cui improvvisamente prima piove, poi grandina a ciel sereno. L'inquadratura successiva è dedicata a una veduta dall'alto di Sydney sotto un cielo plumbeo: sta diluviando. Nel suo ufficio David si prepara ad uscire per tornare a casa. Mentre in auto rimane bloccato dal traffico alla radio sente la spiegazione scientifica di quello che è avvenuto nel villaggio nel deserto. La sequenza si chiude con il suo arrivo a casa. Di nuovo sono trascorsi poco meno di dieci minuti e il clima del film è già chiaro. Il luogo dell'azione sarà Sydney, il tempo, più o meno contemporaneo, è rivelato dalle pettinature, dai vestiti, dalle auto tipici degli anni Settanta. La sto-

¹⁸ Il soffermarsi su questo particolare fa supporre che questa pittura rupestre, e non altre, ritornerà nel film assumendo un ruolo di una certa importanza.

ria presumibilmente riguarderà l'incontro/scontro della realtà anglosassone con quella aborigena: due figure sono viste quasi immobili e sole all'interno di un'inquadratura, David (l'anglosassone) e Charlie (l'aborigeno). David sembra essere uno dei protagonisti, ma non bisogna dimenticare l'importanza che il tempo atmosferico con le sue anomalie ha già assunto in questa prima sequenza. Lo spettatore non può certo aspettarsi un film spensierato: con ogni probabilità si tratterà di un film dall'atmosfera pesante, claustrofobica. L'acqua sarà onnipresente, i colori predominanti saranno di tonalità scura (nero, grigio, marrone), in contrasto a volte con una forte luminosità (si veda il contrasto tra la rupe su cui dipinge Charlie, la sua figura scura e il cielo chiaro alle sue spalle). Ci si aspetta anche che il racconto fornisca quantomeno una spiegazione delle anomalie atmosferiche, che creano un'aura di mistero intorno alla storia.

Per quanto riguarda *Gallipoli* lo spettatore si trova nuovamente di fronte ad un doppio inizio. Dopo i titoli di testa, che, rossi come il sangue, scorrono su un fondo nero, la scena si apre su Archy che si sta allenando con lo zio: è l'alba in un paesaggio dell'*out back* australiano. Una didascalia indica chiaramente luogo e anno: "Western Australia - May 1915". Jonathan Rayner istituisce un'interessante parallelo fra Jack e la terra: il volto duro e rugoso, il capo coperto da capelli sempre più radi dell'uomo sono figura della terra bruciata dal sole e solo a tratti ricoperta di vegetazione. Archy trae la sua forza morale e fisica sia dall'uomo sia dalla terra e per questo forse si staglia spesso contro la terra; Archy e Jack in questa prima sequenza sono spesso visti nella medesima inquadratura con il volto di Jack maggiormente illuminato¹⁹. La sequenza seguente presenta una scena che potrebbe anche appartenere ad un western americano: Archy ed alcuni suoi compagni stanno radunando una mandria nel recinto. Per una scommessa Archy dice di poter correre più veloce a piedi che non Les a cavallo: vincerà il primo che arriverà alla fattoria. Dopo la vittoria, Archy discute con lo zio della guerra: vuole arruolarsi ma è minorenne e i genitori non gli darebbero mai il permesso. Il ragazzo spera che lo zio gli dia una mano a convincerli, visto che più volte in gioventù aveva rischiato la vita. La risposta dello zio è lapidaria: "Calcolavo i rischi e poi mi regolavo. La

¹⁹ Cfr. J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, op. cit., pp. 108-109.

guerra è diversa”. A cena si parla ancora della gara a cui Archy parteciperà nel fine settimana; poi lo zio viene visto mentre legge ai bambini da Kipling il capitolo in cui Mowgli lascia la giungla per andare con gli uomini²⁰; infine la sua piccola figura si staglia insieme a quella di Archy contro l’infinito paesaggio australiano al tramonto. Il primo inizio si conclude con Archy che legge sul giornale gli ultimi fatti della guerra: la mappa mostra una parte di Turchia e nei titoli si legge chiaramente il nome Gallipoli. Il giornale è l’elemento di raccordo tra i due inizi: in un altro luogo dell’*out back* australiano Barney sta leggendo le notizie dal fronte mentre Billy e Snowy sono accanto a lui; Frank, invece, è visto di schiena o addirittura escluso dalle inquadrature. Nel momento in cui il tema dell’arruolamento viene affrontato (Billy dice di volersi arruolare), la macchina da presa ci mostra un primo piano di Frank bagnato da una vivida luce solare, che si addice al suo cinismo e che lo oppone ad Archy per il differente tipo di illuminazione: il viso di Archy è illuminato da una luce morbida e calda per sottolineare la sua integrità, la sua innocenza, la sua moralità; il volto di Frank è illuminato da una luce ruvida e abbagliante che ne sottolinea il cinismo. Infatti, se Billy, Snowy e Barney decidono di partire per la guerra, Frank decide di lasciare il lavoro per le ferrovie, ma non di andare a combattere: “Se volete andare a farvi ammazzare, fate pure”. Sono passati quindici minuti e lo spettatore può già avere una chiara idea di quello che sarà il film. La storia narrerà l’“avventura” di questi ragazzi la cui vita è entrata in contatto con la guerra. Sarà probabilmente un film di guerra in cui però molto forte sarà il tema dell’amicizia virile, della competizione, dell’avventura giovanile. Il tempo è determinato dalla didascalia iniziale, è il 1915; il luogo, come è facilmente prevedibile, si scinderà tra l’Australia e Gallipoli. Per quanto riguarda i protagonisti, sono già tutti comparsi sullo schermo: il film sarà la loro storia, la storia di ragazzi entrati in contatto con la realtà incontrollabile della guerra. E allora lo spettatore si aspetta anche un film di formazione.

In *The Year* è interessante analizzare la sequenza dei titoli di testa che scorrono su una rappresentazione del Wayang Kulit. Sullo schermo del Wayang, oltre ai titoli, appaiono le ombre delle marionette tra

²⁰ Cfr. R. Kipling, *Il libro della giungla*, cap. 1; anche Archy lascia l’*out back* per andare a combattere tra gli uomini.

l'ovazione del pubblico. Quindi la scena si allarga e mostra gli spettatori della pantomima; quando l'inquadratura torna a comprendere solo le ombre, tra esse e la macchina da presa passano delle persone (altre ombre?) per cui da subito si hanno diversi piani di visione e percezione²¹. Nella sua bella monografia, Marek Haltof²² cita il paragone suggerito da Margaret Yong tra il Wayang e il mito della caverna di Platone²³. Secondo Yong, gli spettatori del Wayang, come i prigionieri della caverna, possono solo osservare le ombre che occupano il posto della realtà: per capire la realtà devono affidarsi alla sua ombra. Questo è il destino dei personaggi del film di Weir, non solo degli spettatori del Wayang. Inoltre, che Baudry instaura un paragone tra gli incatenati del mito della caverna e gli spettatori in sala al momento della proiezione cinematografica, per cui *The Year* nella sequenza dei titoli di testa esprime anche la sua “[...] self-awareness of film as film [...]”²⁴. La prima sequenza dopo i titoli di testa ha struttura circolare, in quanto si apre e si chiude su un'inquadratura di Billy seduto alla sua macchina da scrivere. Subito in apertura la voce del suo pensiero si impone come voce narrante del film. Dà una data, 25 giugno 1965; fornisce il nome, la data di nascita e la professione dell'uomo che stiamo vedendo all'aeroporto; fornisce il luogo, Giacarta. Al suo arrivo Guy è atteso da Kumar e dall'autista che lo conducono all'hotel Indonesia “dove americani ed europei pagano per avere freddo”. Qui incontra i suoi colleghi e Billy e, attraverso i dialoghi tra i personaggi, si ribadiscono le difficoltà che Guy troverà nel proprio lavoro poiché è senza contatti; quindi con Billy va a fare una passeggiata nei bassi fondi di Giacarta. La conclusione della sequenza vede di nuovo Billy seduto alla sua macchina da scrivere e la voce del suo pensiero che sta dicendo: “Che sia tu l'amico mai incontrato?”. Sono passati solo sette minuti dall'inizio: il luogo e l'anno sono noti – Giacarta, Indonesia nel 1965 – anche quasi tutti i personaggi protagonisti della vicenda sono in campo. Lo spettatore si aspetta un racconto della carriera giornalistica di Guy e della sua amicizia con Billy, a cui faccia da sfondo la situazione politica del-

²¹ Cfr. J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, op. cit., p. 116.

²² Cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 71.

²³ Il mito della caverna è contenuto nel libro VII della *Repubblica* di Platone.

²⁴ “[...] consapevolezza del film in quanto film [...]”, J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, p. 116.

l'Indonesia. Billy è il punto di vista da cui si narra la vicenda e lo spettatore si aspetta che il nano non abbandoni il film prima del finale. In realtà Weir, come aveva già fatto con *Picnic*, inganna lo spettatore facendo morire Billy a tre quarti del film, per cui nella sua conclusione viene a mancare la voce narrante. Come già detto, la rappresentazione iniziale del Wayang è importante perché subito crea l'atmosfera del film: bisogna guardare le ombre e non le marionette; inoltre le marionette, per definizione, sono manovrate da qualcuno. *The Year* è un film di ombre e di personaggi che manovrano o tentano di manovrare altri personaggi.

I titoli di testa di *Witness* scorrono per metà su uno sfondo nero e per l'altra metà sulle prime inquadrature del film. Da un paesaggio rurale, dove l'erba alta si muove come fosse acqua, spuntano uomini, donne e bambini vestiti con abiti neri del Settecento. C'è una tendenza a mitologizzare il paesaggio e la comunità che vive lì: è una sorta di matrimonio tra i due²⁵. A questo punto appare la scritta "Pennsylvania 1984" che, in un certo senso, sorprende lo spettatore si aspettava un film in costume. Durante il funerale del marito di Rachel la macchina da presa isola tre personaggi, Rachel, Samuel e Eli, che vengono visti senza altri volti come sfondo e di cui si riesce a distinguere i nomi nel discorso tenuto in alto tedesco. Dopo la cerimonia la macchina da presa isola un altro personaggio, Daniel, e lo segue (è un pianosequenza) mentre si dirige da Rachel per comunicarle il suo dolore per la morte del marito. Un intermezzo con immagini rurali (quattro inquadrature) serve a ribadire il ritmo di vita degli Amish e il loro rapporto con la terra. Quindi si vede Eli che accompagna Rachel e Samuel alla stazione in carrozzino. A proposito di questo viaggio è interessante il confronto che Jonathan Rayner fa con il viaggio di Allie e Charlie verso Hatfield: Samuel osserva il mondo dalla parte aperta del carrozzino: non ci sono vetri e quindi il bambino è aperto a nuove esperienze; Allie e Charlie invece sono rinchiusi nell'abitacolo della loro auto, non si aprono al mondo esterno, sono ostili ad esso²⁶. A questo punto è forte il contrasto tra il mondo Amish e il mondo della Pennsylvania del 1984 e Weir lo sottolinea contrapponendo alle immagini del carrozzino quelle del

²⁵ Cfr. J. Rayner, *The Films of Peter Weir*, op. cit., p. 131.

²⁶ Cfr. J. Rayner, *op. cit.*, pp. 134-135.

traffico automobilistico odierno. Alla stazione Daniel viene a salutare Rachel e Samuel e chiede alla donna di tornare presto, mentre Eli le dice di fare attenzione “laggiù in mezzo agli inglesi.” Arrivati a Philadelphia i due viaggiatori sono costretti a sostare per alcune ore nella stazione in attesa del treno per Baltimora. In questo ambiente nuovo e in un certo senso ostile Samuel assiste ad un omicidio. Infine appare Book, detective della polizia di Philadelphia: Samuel è l'unico testimone dell'omicidio. A questo punto sono passati all'incirca quindici minuti e ormai lo spettatore è a conoscenza di molti elementi per formulare delle aspettative. Il luogo dell'azione sarà con ogni probabilità l'ambiente rurale dove vivono gli Amish, con al limite qualche possibile parentesi a Philadelphia; l'anno è il 1984. Lo spettatore si aspetta una storia d'amore, per il comportamento di Daniel verso Rachel, a cui si aggiunge la complicazione che potrebbe nascere dall'incontro di Rachel e Book. Per un meccanismo di interpretazione che coinvolge la nozione che le star (Harrison Ford e Kelly McGillis) sono protagoniste dei film e, se di sesso diverso, di solito si innamorano, lo spettatore ha la tendenza ad aspettarsi che, se si svilupperà, la storia d'amore fra Rachel e Book sarà a lieto fine. Su questo punto Weir, come già capitato in precedenza, delude le aspettative. Inoltre, dato che la vita di Samuel, essendo egli l'unico testimone di un omicidio, può essere fortemente a rischio è plausibile che la storia assuma anche l'andamento di un thriller.

In *The Mosquito Coast*, come accadeva in *The Year*, immediatamente dopo i titoli di testa Charlie assume il ruolo di voce narrante. Il ragazzo sta viaggiando in furgoncino con il padre Allie, il quale parla in continuazione sotto lo sguardo ammirato di Charlie. Dice il ragazzo: “Sono cresciuto con la convinzione che il mondo gli appartenesse e che tutto ciò che diceva fosse vero”. Charlie ammira suo padre, ma l'uso del tempo passato indica che quel periodo è terminato e che forse la sua opinione sul padre è cambiata. Allie è ipercritico nei confronti della società americana (e come si potrebbe non esserlo vedendo la decadenza che lo circonda), ma allo stesso tempo è nazionalista (non vuole comprare nastro adesivo fatto in Giappone perché non vuole che i suoi dollari si convertano in yen). Quindi nel granaio Allie spiega ai due figli maschi la sua ultima invenzione e poi con essi va a presentarla al suo datore di lavoro. La macchina per fare il ghiaccio non piace

e sulla via del ritorno i tre si fermano per andare a visitare la povera casa dove vivono i braccianti di colore per la raccolta degli asparagi. Qui Allie completa il pensiero iniziato in precedenza: egli ogni giorno pensa di andarsene dall'America, vorrebbe andare nella giungla, ma per andare là ci vorrebbe un coraggio straordinario che ammette di non avere. In circa dodici minuti di pellicola le informazioni che vengono date allo spettatore sono innumerevoli. La storia sarà quella della famiglia Fox, il cui capofamiglia, Allie, è un inventore molto loquace, ipercritico nei confronti dell'America e angosciato dal presentimento di una imminente catastrofe. Il punto di vista è quello di Charlie, e fin da questi primi minuti si creano i rapporti di forza che regolano la famiglia: la madre occupa una posizione di secondo piano, mentre i due figli maschi, in particolare Charlie, hanno una maggiore importanza. Per quanto riguarda il tempo sembra essere un presente o al massimo un passato prossimo. Il luogo dell'azione è più vago, ma lo spettatore ha già il sospetto che teatro della storia non sarà Hatfield e l'America, ma piuttosto qualche giungla tropicale che, tenendo conto del titolo, si troverà nella Mosquito Coast. Molto probabilmente lo spettatore si aspetta la storia di una famiglia di pionieri in cui la frontiera (siamo alle soglie degli anni Novanta) si è spostata a sud degli Stati Uniti d'America. Anche in questo caso, lo spettatore verrà deluso nelle sue aspettative, perché questo non è un film che glorifica le imprese di una famiglia di pionieri americani: tutti gli sforzi di Allie si risolvono in altrettanti disastri ed egli sviluppa sempre più una personalità distorta, mettendo a rischio la vita della sua famiglia e finendo con il morire. Forse questa delusione delle aspettative è una delle cause dello scarso successo commerciale del film.

L'inquadratura con cui si apre *Dead Poets*²⁷ (i titoli di testa hanno già cominciato a scorrere) mostra un affresco in cui vengono ritratti gli studenti dell'accademia di Welton. Non importa a quando risale, perché la caratteristica di Welton è la sua immutabilità nel tempo. L'aderenza alla tradizione è dimostrata anche dalla cerimonia di inaugurazione dell'anno scolastico, curata nei minimi particolari e accom-

²⁷ Marek Haltof ricorda la somiglianza di atmosfera (e non solo) che unisce *Picnic a Dead Poets* fin dai titoli di testa, cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 104.

pagnata dal suono della cornamusa prima e dell'organo poi. Inoltre, lo stendardo su cui più a lungo si sofferma la macchina da presa e a cui dedica un primo piano, è quello con sopra scritto "Tradition". Il preside, Mr Nolan, indica con chiarezza in che anno situare la storia: il 1959, l'anno del centenario della Welton Academy. Durante la cerimonia vengono indicati i due protagonisti: sono i due ragazzi su cui la macchina da presa si sofferma più a lungo. Neil è isolato in un'inquadratura insieme a suo padre (è significativa l'assenza della madre) su uno sfondo di visi non a fuoco; Todd è visto due volte seduto in mezzo ai suoi genitori e poi ancora all'uscita quando salutano Mr Nolan. Anche Neil e suo padre sono visti mentre salutano il preside che dice a Neil di aspettarsi grandi cose da lui. Il ragazzo non risponde, lo fa il padre dicendo che non li deluderà e a Neil non resta che confermare. La scena si sposta nelle camere, in particolare in quella di Neil e Todd, dove lo spettatore è introdotto nella vita quotidiana degli studenti. L'arrivo del padre di Neil conclude la sequenza, ribadendo il fatto che Neil non è libero di fare quello che vuole, ma deve seguire il volere di suo padre. Il dubbio che Neil potesse non avere una madre viene qui fugato poiché la donna viene nominata. Da non dimenticare che durante la cerimonia viene anche presentato Keating, il nuovo insegnante di inglese. Mr Nolan lo presenta poi si volta verso il punto dove è seduto: è una sua soggettiva quella che fa scoprire i volti degli altri insegnanti che si girano nella direzione di Keating e infine la figura del professore che si alza. In tutto sono trascorsi nove minuti, ma lo spettatore ha già raccolto una serie di informazioni. L'accademia di Welton è la migliore degli Stati Uniti: qui avrà luogo l'azione del film e l'anno, come già detto, è il 1959. Welton è un luogo legato alla tradizione, alla disciplina, all'onore, all'eccellenza (sono i quattro pilastri su cui si regge il metodo di insegnamento dell'accademia), ma in questo 1959 arriva a Welton un nuovo insegnante dal curriculum più che meritevole, ma giovane e che negli ultimi anni ha insegnato a Londra. Inoltre alcuni ragazzi sono critici nei confronti del credo su cui si fonda l'accademia. Dei due protagonisti viene detto che Todd è estremamente timido, mentre Neil è in contrasto con il padre che non lascia spazio alla sua iniziativa. A questo punto lo spettatore si aspetta una storia che descriva la vita di questi ragazzi, la loro amicizia, il loro crescere insieme, l'affrontare e il risolvere i loro problemi. È facile immaginare che Kea-

ting occuperà un ruolo importante nella storia, sarà dalla parte dei ragazzi, della moderata innovazione; Mr Nolan, invece, sarà l'antagonista, colui che è difensore della tradizione e sta dalla parte dei genitori. Lo spettatore si aspetta anche che l'amicizia centrale nella storia sia tra Neil e Todd e che entrambi riescano ad affrontare e risolvere il loro problema. Ma il racconto di formazione avrà esito positivo solo per Todd, Neil fallirà, così come ha fallito agli occhi del padre, deludendo tutte le aspettative che lo spettatore si era creato su di lui.

Green Card inizia in modo piuttosto simile a *Dead Poets*: i titoli di testa cominciano a scorrere su un fondo nero, poi si sente il suono di percussioni e si vede una superficie bianca su cui battono due bacchette: un ragazzino (indossa una maglietta di New York: è importante per la determinazione del luogo) sta suonando un secchio di plastica rovesciato²⁸. Bronte appare mentre sta comprando un fiore, ma allo stesso tempo è fortemente attratta dalla musica che il ragazzo sta producendo; quindi sale in metropolitana e il fiore che ha comprato sembra occupare la maggior parte dei suoi pensieri. La scena si sposta al Caffè Afrika: qui Bronte incontra Anton e i due parlano dell'imminente matrimonio. Bronte chiede se sembra una futura sposa, mentre Anton le dice che quello che sta facendo è un bel gesto: frasi quasi di circostanza per mascherare il nervosismo o forse l'imbarazzo della situazione. Con l'arrivo di Georges la scena si sposta davanti ad un ufficio statale dove Bronte e Georges si sono appena sposati, Anton dà ad ognuno il certificato di matrimonio e quando Bronte augura buona fortuna a Georges per la sua attività di compositore lui sembra essere sorpreso. Quindi Bronte chiede ad Anton cosa succederà dopo e lui le dice che non dovrà più rivedere Georges. Sono bastati a Weir solo quattro minuti di pellicola per fornire allo spettatore le nozioni di base sulle quali creare le sue aspettative. Per quanto riguarda il tempo, è il presente; il luogo è determinato dalla maglietta indossata dal ragazzino all'inizio del film, ma anche dalla metropolitana tipica di New York. I protagonisti sembrano essere l'americana Bronte e il francese Georges

²⁸ Il centro del fondo del secchio è costituito da un cerchiolino al cui centro c'è un puntino in rilievo. Il rimando è ad una scena successiva quando Bronte sbatte fuori di casa Georges e lo osserva attraverso lo spioncino che viene chiuso da una struttura di metallo con una forma molto simile a quella del centro del secchio.

che contraggono un matrimonio di convenienza. I due appaiono subito molto diversi l'uno dall'altra e, quando Anton dice a Bronte che non dovrà più rivedere Georges, lo spettatore si aspetta che accada esattamente il contrario. Lo spettatore dunque prevede che questo matrimonio di convenienza abbia effetti destabilizzanti sulla vita dei due contraenti, ma che il racconto che seguirà non sarà drammatico, più probabilmente sarà una commedia in cui si svilupperà una storia d'amore. Due sono i segnali forti in questo senso: lo sguardo che Georges (soprattutto) e Bronte si scambiano attraverso il vetro del Caffè Afrika e l'affermazione di Georges secondo la quale non dimenticherà mai il posto dove si sono incontrati. Per quanto riguarda la commedia, è significativo che l'augurio di riuscire nella sua carriera di compositore non sia capito da Georges, forse perché non è corrispondente a verità. Si è sulla soglia di quella che potrebbe essere una commedia degli equivoci.

Su uno schermo nero appare una striscia di luce su cui si legge la parola *Fearless* e nel bianco luminoso tra le sue lettere nere per alcuni istanti si intravedono delle foglie. La prima sequenza del film mostra delle persone che si fanno strada attraverso le foglie in un campo di granturco. Usciti da esso, una soggettiva di Max mostra alcuni uomini inginocchiati intenti a pregare, poi la macchina da presa segue Max che consegna Byron, un ragazzino, ai soccorritori e poi con un dolly ascendente apre sul luogo del disastro. L'inquadratura successiva dall'elicottero mostra una breve panoramica del luogo del disastro, che appare bizzarro, più surreale che tragico²⁹. Subito dopo la macchina da presa si sofferma sui soccorritori che cercano di portare via Carla dal relitto che sta per esplodere: lei non vuole perché là dentro c'è il suo bambino. Max intanto sta girando per i rottami cercando la madre del bambino che porta in braccio: si muove al rallentatore istituendo da subito quella opposizione tra *slow motion* e "velocità normale" che caratterizza il film³⁰. Nei confronti di un soccorritore Max nega di essere stato sull'aereo e dopo aver consegnato il bambino a sua madre (non è

²⁹ Cfr. M. Haltof, *Peter Weir - When Cultures Collide*, op. cit., p. 121.

³⁰ Scott Murray fa notare come il variare fra le due velocità, a volte anche all'interno della stessa inquadratura, intensifichi la qualità onirica degli eventi sottolineando quell'alterità che di solito si associa con le esperienze spirituali, cfr. S. Murray, "Fearless", *Cinema Papers*, August 1994, p. 67.

Carla come ci si potrebbe aspettare³¹) si allontana a bordo di un taxi per andare in un albergo. Qui, dopo aver fatto la doccia, si guarda allo specchio e dice: “Non sei morto.” Sono passati appena sei minuti e mezzo dall’inizio, eppure lo spettatore è già in possesso di tutta una serie di elementi utili a classificare il film. Dal punto di vista del racconto, si può facilmente ipotizzare che sarà un film drammatico, durante il quale, presumibilmente, si ricostruiranno le fasi del disastro aereo, vedendole magari attraverso i ricordi dei sopravvissuti e i loro sforzi per superare lo shock; non si tratterà comunque di un film d’azione, ma di una ricerca spirituale. Per quanto riguarda i protagonisti, Max è sicuramente uno di essi: di lui si sa che era sull’aereo, anche se lo nega, che è sopravvissuto, ma che qualcosa in lui non va, nonostante l’apparente normalità. I primi piani sul suo volto, in un certo senso alienato, i suoi occhi luminosi, il suo muoversi in *slow motion*, il suo stagliarsi sullo sfondo del disastro come se non ne facesse parte sottolineano la sua stranezza. La frase che conclude la sequenza, “Non sei morto,” indica chiaramente che Max pensava di non essere più vivo; adesso sa di essere passato attraverso la morte. È interessante che usi la seconda persona singolare del verbo essere e non la prima, indicando quasi una sorta di sdoppiamento (che si unisce a quello creato dalle differenti velocità di movimento) tra il Max “morto” e quello a cui si rivolge nello specchio. Per quanto riguarda il tempo e il luogo dell’azione, si può dire che il tempo è contemporaneo e il luogo sarà presumibilmente una città più o meno grande degli Stati Uniti d’America.

Quando Buz Luhrmann diresse *Romeo + Juliet* per la sequenza iniziale di questo film, in cui la funzione del coro è svolta da una presentatrice in uno schermo televisivo, si parlò di funzione bardica della televisione³². C’era la figura dello schermo nello schermo; la TV, lo schermo, erano associati a Shakespeare, il bardo per eccellenza, per cui diventavano il bardo della società a cavallo fra XX e XXI secolo. Anche l’inizio di *The Truman Show* presenta la figura dello schermo nello schermo. Truman viene presentato come imprigionato nel piccolo

³¹ Cfr. M. Haltof, *op. cit.*, p. 124 oppure S. Murray, “Fearless”, *Cinema Papers*, August 1994, p. 67.

³² Cfr. J. Fiske e J. Hartley, “La televisione bardica”, in F. Casetti e F. Villa (a cura di), *La storia comune*, Nuova Eri, Roma, 1992, pp. 31-35.

schermo: è un'immagine che da sola fornisce una informazione importantissima, cioè che Truman è prigioniero di un mondo televisivo. Sono indubbiamente molto interessanti le battute che i quattro personaggi centrali della storia pronunciano in apertura. Cominciamo con Christof: "Siamo veramente stanchi di vedere attori che ci danno false emozioni, esauriti da spettacoli pirotecnici ed effetti speciali [...] [Truman] non sarà sempre Shakespeare, ma è autentico. È la sua vita"³³. Christof dice che la storia del *Truman Show* è una storia autentica, una storia di vita quotidiana, una vita però quasi sacra, come dice Meryl, la moglie di Truman: "Non c'è alcuna differenza fra la vita pubblica e la vita privata. La mia vita è il *Truman Show*. Il *Truman Show* [...] è una vita quasi sacra, direi"³⁴. La vita rappresentata nello show è esemplare, per lo spettatore in quel mondo tutto è possibile, tutto è imprevedibile. "[...] It's incredibly boring, but there's always the potential that just when you're watching you may see something exciting, or something real [...]"³⁵ dice Weir a proposito di *JennyCam*³⁶, e lo stesso può valere per gli spettatori dello show che, per non perdersi neanche un attimo di spettacolo, tengono accesa la tv ventiquattro ore su ventiquattro. Infine, Marlon dice: "Niente di quello che vedi nello show è finto. È semplicemente controllato." Sono passati appena due minuti dall'inizio del film e quello che si è visto può essere interpretato come la sigla dello show stesso. Prima dell'apparire sullo schermo dei volti dei protagonisti una scritta bianca in campo nero fornisce il nome del personaggio e dell'attore che lo interpreta. Per Truman, ad esempio, è scritto

³³ Weir è principalmente uno *story teller* e ribadisce in continuazione che lo stato di recessione in cui si trova il cinema contemporaneo è dovuto alla carenza di storie, per cui si punta molto sugli effetti speciali. Due sono i pensieri che sono emersi con chiarezza durante gli incontri che Weir ha tenuto in Italia in occasione dell'inaugurazione della retrospettiva che il Cinema Lumière di Bologna gli ha dedicato: "There is a kind of creative recession in the world" e "We need new creative fuel. The audience is waiting." ("C'è una recessione mondiale della creatività" e "Abbiamo bisogno di nuovo carburante creativo. Il pubblico sta aspettando").

³⁴ Per la sacralità e la ritualità del *Truman Show* cfr. F. La Polla, "L'uomo in provetta creato dalla TV", *Cineforum*, Settembre 1998, p. 21.

³⁵ "[...] È incredibilmente noioso, ma c'è sempre la possibilità che mentre stai guardando accada qualcosa di eccitante, di reale [...]", P. Kalina, "Peter Weir and *The Truman Show*", *Cinema Papers*, October 1998, p. 22.

³⁶ Una donna negli Stati Uniti nel suo appartamento ha una telecamera che la osserva continuamente: questo è *JennyCam* in onda su internet.

“Truman Burbank nel ruolo di se stesso”. Si sa quali sono i personaggi, si sa che la storia si svolgerà sul set dello show, si sa che c'è un ideatore-demiurgo, il produttore Christof, e si sa che Truman è prigioniero della tv. Infine, proprio in apertura, Truman ammette di non farcela più: “Non ho più la forza. Dovrai continuare senza di me”. Detto direttamente guardando in macchina è come se si rivolgesse allo spettatore e gli dicesse di prepararsi perché il rito dello show sta per finire³⁷.

³⁷ Cfr. J. Cazeneuve, “Valenze rituali della fiction televisiva”, in F. Casetti e F. Villa (a cura di), *La storia comune*, op. cit., pp. 42-45.