

LUCA MALAVASI

Questioni di famiglia

1. **P**er tre volte, in *Zazà* (1943) di Renato Castellani, la protagonista, Zazà, appunto, interpretata da Isa Miranda, contempla lo "spettacolo" della famiglia, ora accarezzandone le promesse, ora congedandone il sogno. Lei, donna libera e ribelle, donna da palcoscenici invasi dagli ululati di uomini in adorazione, lei che balla e canta e cambia città come abito, si è innamorata – non per la prima volta, ma mai con così tanta intensità – di un uomo del destino, Alfredo (Antonio Centa). È con lui quando spia da un balcone un interno piccolo borghese, madre, padre, tre bambini seduti a tavola per la cena, servita da una cameriera; c'è allegria, movimento, luce, candore. Di Alfredo, Zazà non sa ancora nulla. Quando lui le chiede a cosa sta pensando, l'attrice non riesce a trattenersi: quella casa tranquilla, quei bambini... a volte li invidia. Ma Alfredo, che tutte quelle cose le ha già (una moglie bella e premurosa, una figlia beneducata e una casa da ricchi con servitù), la ferma subito: la vita di tutti i giorni, le dice, la normalità e la *routine*, la annoierebbero. E poi, proiettando il suo desiderio di fuga da quell'immagine in cui si specchia, chiude ogni possibilità: "Del resto, è difficile immaginare una vita normale con te". Perché lei è Zazà, *quel tipo* di donna, che con la famiglia non c'entra niente; e se anche decidesse di convertirsi, non potrebbe farlo: perché Zazà *vale*, per gli uomini e la società, ma anche per la madre che mantiene e per l'agente che arricchisce, proprio perché incarna una resistenza alla normalità della famiglia – alla sua morale e al suo modello.

Durante la seconda "apparizione" familiare, Zazà è di nuovo in fuga d'amore col suo Alfredo (che intanto, con non poca fatica, viaggia da una vita all'altra). In una stanza d'albergo, una volta sola, apre una finestra, per scoprire che nel cortile si sta festeggiando un matrimonio appena celebrato (poco prima, nel registrarsi, Zazà e Alfredo si sono dichiarati marito e moglie). Un po' per curiosità, un po' per capire meglio, scende in fretta le scale e incrocia gli sposi. Dapprima Castellani lascia Zazà in disparte, spettatrice non vista di un gioco di baci e inseguimenti; poi è chiamata anche lei a partecipare, un bicchiere di *champagne*, un bacio alla sposa, l'augurio di essere felici... nella felicità. La prova generale è fatta. Intanto, Alfredo è nella sua casa di padre e marito, Zazà scandalosamente "tra le labbra": fischiotta infatti la canzone che porta lo stesso nome della donna, e che l'ha resa tanto celebre a teatro.

Nella terza e ultima visione, la finestra da cui si affaccia Zazà è quella di casa sua, più simile a un *boudoir*: un luogo della cura della bellezza, dove tende e pizzi oscurano i vetri, lasciando fuori altri modelli di vita (non a caso, le prime due

“visioni” sono rese possibili dalla presenza della donna in spazi provvisori e clandestini). È la scena che chiude il film: congedato definitivamente Alfredo – anzi, riconsegnato alla famiglia a cui appartiene dentro una perfetta logica *mélo* –, Zazà scosta timidamente una tenda. Il suo sguardo inquadra la strada deserta sotto casa, in cui lentamente compare, di spalle, l’uomo. Se ne sta andando, per sempre; e, assieme a lui, quel sogno segretamente cullato di una vita normale, inaugurata da un matrimonio e raccontata da una cena “in famiglia”. Alfredo esce di campo, la strada si svuota, la tenda torna a coprire Zazà e il suo mondo.

Un’altra finestra, cinquant’anni dopo, perfetto controcampo di quelle da cui guarda, spia, sogna Zazà. Ma questa volta siamo dall’altra parte, dentro la famiglia, nel 2003, a casa di Giovanna (Giovanna Mezzogiorno), contabile insoddisfatta, sposata a Filippo (Filippo Nigro), precario sul lavoro e in casa, due figli piccoli. Nella prima scena “domestica” di **La finestra di fronte** (2003) di Ferzan Özpetek, gli occhi e le orecchie di Giovanna si separano: i primi spiano con desiderio la parziale nudità del dirimpettaio (il proprietario della finestra di fronte, Lorenzo, Raoul Bova), le seconde vengono invase dai rumori familiari (in senso duplice) di una lite, al piano di sopra, tra marito e moglie – oggetti frantumati, pianto di bambini.

La storia di un’insoddisfazione del corpo e di un desiderio dello sguardo s’intreccia prima a quella di un anziano smemorato, Davide (Massimo Girotti), poi, per tipico azzardo *mélo*, a quella di Lorenzo. Giovanna finisce a letto con l’uomo della finestra di fronte, e nell’invenzione visiva che dà titolo al film, lei – adultera ma libera, lontana finalmente da una famiglia che ha disimparato ad amare – guarda se stessa e, insieme, il vuoto che ha temporaneamente scavato. La finestra di fronte è adesso quella di casa sua, in cui il marito e i figli stanno per andare a dormire; lì, accanto a lei, un’incertezza che la seduce. Giovanna, alla fine, sceglierà di tornare dall’altra parte e di ricominciare, non prima di aver inseguito vanamente la macchina che sta portando via Lorenzo. Adesso, nella finestra di fronte ci sono un uomo e una donna, hanno il sapore della famiglia “tradizionale” e questo, in qualche modo, la consola. Se Zazà, nel finale del film, censurava l’esterno dietro una tenda, Giovanna si riflette in uno specchio che non la minaccia. In modo diverso, tutte e due tornano a una diversa normalità, escludendo dal proprio orizzonte due diversi slanci: *incontro alla* e *lontano dalla* famiglia. La quale, in entrambi i casi, si impone come cosa al tempo stesso normale e impossibile, ordinaria ed eccezionale, desiderabile e respingente. Naturale e, insieme, *altra*, come il riflesso di sé.

2. L’analisi “familiare” di questo dittico melodrammatico suggerisce un altro dato, confermato dal buon senso (compreso quello proverbiale) e dall’esperienza comune: la famiglia è un “oggetto” che, proprio in virtù delle contraddizioni che incorpora, sfugge continuamente allo sguardo e cambia perennemente forma a seconda del posizionamento di chi la osserva. Nessun’altra “formazione sociale” rende tanto flagrante la distanza tra esperienza soggettiva e inquadramento oggettivo. Il fuori, il dentro, il di fronte rivelano un mostro a tante teste, perlopiù nascoste, impossibili da contare. Nessun altro “segno” è tanto impreciso nel suo riferirsi a qualcosa, qui e adesso, oppure dentro il flusso della storia – tradizioni e “costumi”. Nessun altro “sistema formale” è così mobile ed entropico, coi ruoli rimessi continuamente in discussione – chi oggi è figlio e fratello, potrà o è destinato a diventare genitore, genero e poi magari nonno, zio, cognato ma anche orfano, vedovo ecc.

Nessun altro "contenuto" ha bordi così incerti, tali da costringere la definizione – statistica, sociologica, morale ecc. – sempre tra virgolette, o avverbialmente protetta – "quasi", "soprattutto", "il più delle volte" ecc. Nessun'altra "immagine" possiede una così grande libertà di non somigliare mai alla descrizione appena data, di falsificare l'autoritratto e di compromettere il riconoscimento. La famiglia è la famiglia: si definisce davvero solo per tautologia.

E poi c'è il cinema, per fortuna. Quello italiano, che di famiglia si è occupato tanto – o forse sempre –, fino a trasformare quella cosa chiamata famiglia nel *genere* più fertile della sua storia; fino a stringere, tra le sue immagini e quelle della famiglia, una parentela tutt'altro che occasionale. Il cinema, infatti, ha accompagnato, descritto, commentato e determinato fin dai primi anni del Novecento le trasformazioni sociali, politiche, culturali, sessuali, psicologiche che, via via, hanno modificato il volto della famiglia italiana. Al tempo stesso, esso ha trovato nella famiglia il suo reagente privilegiato, il luogo per una messa a fuoco esemplare di temi, dinamiche e questioni più ampie. Più che l'incedere parallelo di Storia e storia della famiglia, il cinema ha saputo raccontare (e usare) l'*incidersi* della prima nel quadro delle dinamiche familiari: questione di visibilità, appunto, ma, anche, di comprensibilità. Perché la famiglia funziona bene, da sempre, anche come luogo esemplare di *traduzione*: così, per fare un solo esempio, l'attuale crisi economica è soprattutto quella delle "famiglie che non arrivano a fine mese". Non c'è un *altro* modo per dirlo, un'altra immagine per significarlo.

Il cinema italiano, in breve, parla di famiglia, per mezzo della famiglia, a partire dalla famiglia, grazie alla famiglia, in virtù della famiglia; il cinema italiano, se si vuole, come un ininterrotto "film di famiglia". Anna Magnani – **Roma città aperta, L'onorevole Angelina, Mamma Roma, Bellissima**... – è in copertina, a significare anche il potere dei racconti e delle immagini di esercitare, contemporaneamente, un'indagine di ordine storico e sociologico e una proiezione di icone familiari senza tempo, in cui l'istituto mobile della famiglia finalmente *si ferma* e comincia a funzionare in un altro modo. Perché la famiglia e i suoi componenti rappresentano, in fondo, la vera *mitologia* del nostro cinema e della nostra società. E così, per tenere fede all'impronta di questi Quaderni, che insistono giustamente sul dialogo tra storia, società, immaginario e cinema italiani, il tema della famiglia si è subito rivelato non solo funzionale, ma anche particolarmente significativo: non un tema tra gli altri, alternativamente "sensibilizzato" dalle dinamiche storiche o dai processi culturali, ma il **motivo** che sovradetermina, in modo tutt'altro che passivo, l'idea stessa di una storia, di una società, di un immaginario e di un cinema italiani.

3. A partire da qui, dalla presenza determinante di questo motivo comune, il volume prova a interrogare soprattutto l'intreccio, il dialogo, lo scambio. Non per questo il cinema risulta appiattito in un deposito di tracce storiche o sociali; al contrario, molti saggi ne analizzano apertamente la capacità di *riflessione*: nel senso, duplice, di luogo che accoglie e rinvia, trasformandola, un'immagine, e di dispositivo di interpretazione e commento. Un circuito sociale di racconti, modelli e icone che la prima parte del volume, di impianto saggistico, analizza sia in senso storico (*Storie*), sia in senso diacronico (*Forme*), soffermandosi su "cicli" più ristretti del genere familiare, segnati ora dall'appartenenza a un certo sfondo sociale o geografico, ora da una "sintassi" specifica, ora dalla preminenza di un registro espressivo. E per rendere ancora più evidente il gioco degli scambi e delle rifrazioni interne

alla produzione culturale, si è scelto di ritagliare uno spazio specifico dedicato ad altri "formati": la fotografia, l'arte, il teatro, la letteratura, la televisione, ma anche il film "di famiglia", inteso nella sua accezione di registrazione amatoriale, e il documentario, staccato non certo per segnare una sua improbabile separazione dal territorio del cinema, ma perché – almeno nello studio qui presentato – esso interpreta in modo specifico il valore della famiglia come territorio di scambio e traduzione di istanze politiche e culturali.

Come un genere vero e proprio, il cinema familiare viene poi esplorato nei suoi elementi costitutivi nella seconda parte del Quaderno (*Cronotopi e figure*): analisi anche molto diverse tra loro, soprattutto per quanto riguarda l'ampiezza del *corpus* di film, ma tutte ugualmente segnate da un'indagine tra l'iconografico, l'iconologico e il narratologico delle strutture profonde e superficiali che "regolano" il funzionamento del cinema familiare.

Chiude la parte monografica una selezione di film, da intendersi soprattutto come completamento filmografico delle analisi precedenti. Nessuna ipotesi di "classifica", dunque: non i quaranta film "più belli" o "più importanti" o "più rappresentativi", ma, più semplicemente, *altri* quaranta film, in parte solo sfiorati nelle prime due sezioni del volume, e meritevoli di essere segnalati accanto a quel piccolo gruppo di capolavori – da **4 passi fra le nuvole** a **Ladri di biciclette**, da **Rocco e i suoi fratelli** a **I pugni in tasca** – attorno ai quali insistono, giustamente, molti saggi. Altri quaranta film, solo questo: perché ogni tentativo di immaginare una filmografia sulla "rappresentazione della famiglia nel cinema italiano" sarebbe, oltre che improbabile, anche – da quanto detto – concettualmente *scorretto*. In questa parte finale, come nelle altre sezioni del Quaderno, ai criteri dizionariali della completezza o dell'eccellenza o della rappresentatività si è preferito quello della moltiplicazione e della variazione degli sguardi sull'immaginario e la narrazione cinematografica della famiglia; sul loro raccontarci e riguardarci, sul loro sedimentarsi come modelli sociali, riferimenti identitari, *frame* esperienziali. Nella segreta convinzione che il cinema possa rivelarsi, tra le altre cose, uno strumento adatto ad aggirare la tautologia.

Gli oltre ottanta collaboratori coinvolti nella parte monografica di questo numero dei Quaderni non rappresentano certo un'aggregazione casuale. Nell'approfittare dell'intelligenza e della generosità di tanti amici e colleghi, sono state compiute delle scelte ben precise: per esempio, quella di favorire l'incontro e il dialogo tra il mondo della critica e il mondo universitario, e quella di coinvolgere un numero importante di giovani studiosi. A tutti, indistintamente, va il mio ringraziamento: i confronti che, in molti casi, hanno preceduto la stesura dei saggi, sono stati di grande aiuto per mettere meglio a fuoco l'impianto generale di questo Quaderno. Un grazie particolare a Daniela Aronica, per l'entusiasmo con cui ha immediatamente accolto la mia proposta.

Questo lavoro non può che essere dedicato a P., che è tutta la mia famiglia.