

## **Fatalmente tua: Garrone, il *noir* e le donne**

**Luciana d’Arcangeli  
Flinders University**

### **ABSTRACT**

I personaggi femminili nei film di Matteo Garrone, nonostante la loro marginalità e marginalizzazione, risultano in qualche modo coerenti con la loro epoca, anche se non interamente con il canone cinematografico di riferimento. Mary Wood, nel suo libro *Italian Cinema* (2005), apre il capitolo “*Gender Representations and Gender Politics*” affermando che “*fictional female bodies do not seem to be able to represent political or social power*”, questo saggio propone una disamina di due personaggi femminili nei *noir* di Garrone per evincere quale sia il loro potere politico e/o sociale.

The women characters in Matteo Garrone’s noir films, even though they occupy a liminal, marginalised role, seem to be a fair reflection of their times, if not of their cinematographic canon. Mary Wood, in her book *Italian Cinema* (2005), opens the chapter on “Gender Representations and Gender Politics” with the statement that “fictional female bodies do not seem to be able to represent political or social power”. This article examines two women characters in Garrone’s noirs to understand what kind of political and/or social power they may have.

I *faits divers* che occupano da sempre le prime pagine dei quotidiani contemporanei sono stati tradotti in film dal primo decennio del secolo scorso<sup>1</sup> e Matteo Garrone, regista fortemente ancorato alla realtà fin dai suoi primi cortometraggi, si inserisce in questo tradizionale filone anche, o forse soprattutto, quando sceglie di girare *noir*. Le sue favole nere, infatti, fanno mostra di personaggi e trame tanto improbabili quanto tratte dalla cronaca, anche se manipolate per apparire pervase da sentimenti autentici, crudi e universali ma rappresentate all’interno di

una geografia umana minima ed esemplare, che sembra emotivamente lontana, sociologicamente circoscritta [...] e invece puntualmente, inevitabilmente, ripete i gesti, rivive i sentimenti, insegue i sogni e le sconfitte anche di chi si sente al sicuro (Spila 2010).

Come nel film di Dino Risi *I mostri* (1963) e nel film di Risi, Mario Monicelli e Ettore Scola *I nuovi mostri* (1977), i personaggi di Garrone mostrano un minimo comune denominatore

umano all'interno della tragedia della modernità, nella quale hanno perso la loro "bussola morale". Ma se nelle commedie all'italiana si muove una critica alla società dell'epoca nelle metropoli in crescita, nei *noir* di Garrone si va oltre, ad esaminare l'abisso che separa la realtà odierna dai sogni globalizzati di oggi visti e vissuti ai margini della società. Tra i primi mostri del cinema di Garrone si aggirano due personaggi femminili particolarmente interessanti cui viene dedicato il presente saggio: la *dark lady* Deborah, ne *L'imbalsamatore* (2002), ed il suo *alter ego* Sonia, la donna redentrica in *Primo amore* (2004). Ambedue incuriosiscono per il loro essere solo all'apparenza fedeli al canone di genere, risultando invece in qualche modo più vere, più "autentiche", quindi radicalmente diverse e autonome nella loro cronachistica unicità e tuttavia mancanti di *agency*.

Le storie vere nelle trame del regista diventano difficilmente riconoscibili dopo il particolare trattamento che le trasfigura in sceneggiatura. Avvalendosi di un ristretto gruppo di collaboratori fissi Garrone effettua un'estensiva ricerca iniziale su persone, fatti e luoghi coinvolti per poi passare a "sfrondare" la storia dalle banalità sovrastrutturali per arrivare alla sua essenza – un'ossessione che ironicamente il regista condivide con i suoi protagonisti. Il dato di cronaca viene decostruito per poi essere ricostruito "a tavolino", rielaborato secondo un concetto di "verosimiglianza, [ovvero del] ridare quel senso di invenzione continua che sta alla base della realtà" (Garrone 2008: 65) per dare risalto alla spinta che muove tutto il film. Da questo processo nascono quindi nuove ambientazioni che costituiscono l'unico *humus* possibile dei personaggi plasmati da Garrone e che diventano un personaggio esse stesse: tutti tendenti ad essere e voler diventare "altro". Il successo internazionale di un film particolarmente locale come *Gomorra* (2008) dimostra come questa distanza incolmabile tra realtà e desiderio che tanto interessa il regista, sia un fenomeno "glocale" che viene banalmente sfruttato dalle fabbriche dei sogni, che siano Disneyland o piccole fabbriche di matrimoni da sogno come *La Sorrisa* del film *Reality* (2012). Il regista attraverso i suoi film sembra voler ripetere *ad nauseam* che questo desiderio ha radici profonde nelle favole e quindi nel nostro immaginario collettivo, ma che ha subito il fascino del successo immediato imposto dai mass media – dimostrato dalla rovinosa ossessione di Luciano a partecipare allo show *Grande Fratello in Reality*. Il desiderio di una vita altra non è più relegato al mondo dei sogni, la quotidianità e vicinanza della televisione e del digitale ne hanno storpiato la natura al punto da renderlo esiziale. Esempio in tal senso la storia de "La cerva" in *Tale of Tales/Il racconto dei racconti* (2015), che vede la regina di Selvascura ossessionata a tal punto dal desiderio di avere un figlio da essere pronta a pagare un vago "alto prezzo" che si rivelerà poi essere la vita del suo uomo prima e la propria poi. L'ambizione, il desiderio, il sogno portano alla rovina e a scoprire la debolezza dei protagonisti di queste favole nere.

Nell'affrontare il film *L'imbalsamatore* (2002) Garrone si era confrontato con un fatto della cronaca nera di Roma dove, il 25 aprile del 1990, un giovane, sostenendo di essere stato da lui plagiato, uccise Domenico Semeraro detto "il nano di Termini", un ex-professore di applicazioni tecniche diventato imbalsamatore e implicato in un triangolo amoroso.<sup>2</sup> Allo stesso tempo il regista aveva

fatto una *full immersion* di film degli anni Quaranta-Cinquanta, a cominciare da classici come *La fiamma del peccato*. Quello è stato sicuramente un modo per entrare e definire un genere, cominciare a pensarlo (Gaudio 2008: 100-101).<sup>3</sup>

È interessante notare come lo sceneggiatore Massimo Gaudio, presenza stabile nei film del regista, menzioni i classici americani e non faccia riferimento ai *noir* italiani perché lo stile di Garrone ne

"*L'imbalsamatore* is significant both in terms of genre and visuals; with its

overtones of film noir — its chiaroscuro lighting, evocative saxophone-based soundtrack, bleak urban environments with which the protagonists feel no connection, and sense of inescapable doom — the film is an ingenious reworking of the noir genre. It re-articulates noir signifiers for the 21<sup>st</sup> century in a narrative where the young protagonist Valerio becomes ensnared between two equally unappetizing life paths, linked either to his manipulative employer and admirer Peppino or to the initially alluring femme fatale Deborah, who is ultimately revealed to be an embodiment of the vacuousness of provincial routine” (Hope 2010: 24).

Il casting della protagonista femminile del triangolo cinematografico di Garrone è quindi un momento particolarmente importante, e l’attrice viene scelta con caratteristiche ben precise prima ancora che la sceneggiatura definitiva sia terminata. Per la prima volta quest’ultima sarà infatti rigida, contrariamente a quanto era avvenuto fino a questo film, nonostante sia rimasta la tendenza del regista a “cucire” i personaggi addosso ai suoi attori ed a lasciar loro possibilità di intervento sui dialoghi. Il co-sceneggiatore Gaudioso racconta come:

Matteo mi ha presentato per prima la ragazza, Elisabetta Rocchetti. Lei aveva questa particolarità della bocca rifatta già a 25 anni, cosa che naturalmente abbiamo inserito in sceneggiatura. E proprio per questi suoi “ritocchi” aveva un volto contemporaneo, un po’ inquietante, che esprimeva una certa durezza nonostante fosse una ragazza molto sensuale (2008: 104).

È chiaro, quindi, che la bellezza “inquietante” del personaggio femminile dovesse giocare un ruolo importante nel film, proprio come conviene al genere, eppure “*the dark lady, the spider woman, the evil seductress who tempts man*”, diversamente da Phyllis Dietrichson del *noir* americano, non cercherà di portare l’uomo alla distruzione (Place 1998: 47).

Il film racconta l’improbabile amicizia tra Peppino, un nano imbalsamatore che ha legami con la Camorra, e Valerio, un giovane dall’aspetto bellissimo che lavora in un ristorante: l’uno innamorato della bellezza, l’altro interessato a migliorare la sua condizione economica. Peppino è attratto dal ragazzo e gli offre un lucroso apprendistato. L’avvicinamento tra i due è graduale ed inesorabilmente calcolato: man mano le costanti attenzioni di Peppino vanno oltre l’omosocialità e l’amicizia, e, quando il caso vuole che Valerio si trasferisca a vivere da lui, i due si trovano anche a vivere avventure sessuali di gruppo con delle prostitute. Tutto sembra andare per il verso giusto per Peppino, almeno fino a quando, durante un viaggio di “lavoro” in cui l’imbalsamatore deve recuperare una partita di droga nascosta in un cadavere, Valerio resta solo e, per caso, incontra Deborah e se ne innamora. Come nei *noir* classici dal momento in cui entra in gioco la *femme fatale* la storia precipita ed ingoia l’improbabile protagonista.

L’arrivo della ragazza chiude il triangolo, che già nei nomi dei personaggi racchiude il finale. Garrone infatti abbandona i nomi di cronaca a favore del doppio diminutivo “Peppino” per misurare la minima altezza morale ed effettiva del nano, falso “Profeta”, come indica il suo cognome, di realtà alternative impossibili (impersonato da Ernesto Mahieux), e del latino “Valerio” per il “forte e vigoroso” giovane concupito (il modello Valerio Foglia Manzillo). Ma è proprio al nome della ragazza che presta maggiore attenzione: il nome Debora significa “ape” e la ragazza si mostrerà operosa come tale insetto nel trovarsi un lavoro così come nel cercare di trattenere a sé il bellissimo ragazzo. Eppure in questo film al nome viene aggiunta l’acca finale in quanto questa lettera fa la differenza, rendendolo esotico e quindi più desiderabile.<sup>4</sup> Insomma, un nome perfetto per una *dark lady* di periferia.

Deborah appare sullo schermo secondo canoni iconografici specifici di genere, di desiderabilità: il viso “rifatto” (in particolar modo le labbra), i capelli lunghi che segnalano anche una certa disponibilità sessuale e tutti gli orpelli d’ordinanza di una ragazza facile, ossia abiti attillati, tacchi alti, trucco pesante: sessualmente appetibile e aggressiva (Günsberg 2004: 32-35). Una bellezza attuale e mediterranea, lontana non solo nel *look* ma anche in modi e pericolosità dallo stereotipo della *femme fatale* americana: è la ragazza, infatti, che avvicina il bel giovane, non il contrario, e che, nonostante le apparenze, nel finale sarà fatale non a lui, bensì al nano. Poco dopo l’incontro con Valerio, sarà la ragazza a chiedergli un passaggio, senza avere una vera meta, ma con un chiaro obiettivo, quello di passare la serata con lui. Lo fa dopo aver malamente dato le dimissioni dal suo posto di lavoro, litigando con il capo dell’officina dove Valerio si era recato per far aggiustare la macchina di Peppino, mostrando quindi sprezzo per il “posto fisso” ed il guadagno ad esso associato – cui invece il ragazzo dà particolare importanza e che è alla base del suo rapporto con l’imbalsamatore. Una volta in macchina lei gli confesserà con noncuranza di aver rubato dei soldi dalla cassa dell’officina, derubricando l’infrazione della legge a semplice compenso del pessimo trattamento ricevuto dal datore di lavoro, e mostrando dei valori morali quantomeno “elastici”. Deborah sembrerebbe quindi, aderire al *diktat* di genere che Mary Ann Doane riassume in questi termini: “[the *femme fatale*’s] most striking characteristic, perhaps, is that she never really is what she seems to be. She harbours a threat which is not entirely legible, predictable, manageable” (1991: 1), ed in effetti non sarà la sua morale o la sua sensualità a portare via il ragazzo all’imbalsamatore. La spregiudicatezza di Deborah, infatti, comincia entro breve a mostrare crinature quando non riesce a fare sesso orale o altro in macchina, per quanto appartata, preferendo seguire Valerio nella *privacy* di un albergo. Lì i ragazzi trovano una sorpresa: Peppino, terzo incomodo, con un evidente intento sessuale ha prenotato una camera matrimoniale. Contrariamente alle possibili aspettative del pubblico create dalla messa in scena, la serata non finirà con un *ménage à trois*: i due giovani dormiranno nel letto ed il nano scomodamente in poltrona.

Il fato da questo momento prenderà di mira il protagonista. L’imbalsamatore, convinto che l’intromissione durerà poco, vedrà man mano sfumare la possibilità di possedere il giovane. Peppino inizialmente è lusingato dalle moine della ragazza, che ammiccano ad un possibile rapporto a tre, ma il tutto non si avvera e, a peggiorare la situazione, Deborah finisce per aggiungersi a loro in pianta stabile. Il film si sposta di nuovo dalla nebbia di una ricca Cremona industriale, con le sue fabbriche e autostrade, e con quel suo passato prossimo rurale in cui il regista colloca il personaggio femminile, e torna al Sud. Ancora Gaudioso racconta come

una delle prime cose che abbiamo stabilito è che dovevano esserci due mondi diversi e contrapposti per i due “contendenti”: il Sud per il nano e il Nord per la ragazza. Rispetto al fatto di cronaca, abbiamo deciso di cambiare una serie di elementi lasciando intatto lo schema centrale (2008: 101).

Citandolo da un’altra fonte, sempre secondo il co-sceneggiatore per il nano, invece, la cronaca originariamente romana è stata trasposta nel casertano in quanto

è stato necessario trovare un luogo *magico* ove ambientare la storia, che permettesse di allontanare la narrazione da quella che era la cornice reale, la Stazione Termini, poco inquietante ed alquanto inagibile per la troupe. Villaggio Coppola, nel casertano, è stato riconosciuto come luogo ideale, per un motivo fondamentale: il protagonista del film, Peppino Profeta [...] è fondamentalmente un imbalsamatore colluso con la camorra. [...] Villaggio

Coppola, con le sue torri fatiscanti lungo il litorale domizio, appariva come una sorta di California degradata, un territorio estremamente suggestivo, metafisico e surreale (Marini 2007: 151).

Garrone inserisce i suoi personaggi in un ambiente che ne rispecchia l'essenza, in una geografia dell'anima che ne evidenzia le caratteristiche personali e dove i loro desideri, amori, odii vengono amplificati e distorti (d'Arcangeli 2010: 180). Deborah risulta da quest'operazione una spigliata sirena *sui generis*, figlia ribelle della *middle class* cremonese e di quel grasso paesaggio femminile, ordinato, verde e tranquillo che bene si contrappone a Peppino, fenomeno marcio del baraccone camorrista, figlio del plumbeo litorale casertano dove il sole non sembra scaldare il Villaggio Coppola Pinetamare, paradigma dello scempio e della rapina compiuti in tutt'Italia dal cemento dell'abusivismo edilizio più spregiudicato (Erbari 2002). La macchina da presa metterà spesso in mezzo tra i due Valerio, che ogni volta sceglierà l'uno o l'altro, oppure li vedrà in competizione guadagnare qualche posizione, come quando gareggeranno tra di loro sui *go-kart*. Il tutto per mostrare sullo schermo delle gigantografie storpiate dell'animo umano, piene di ombre e di sguardi distopici.

Al pubblico viene chiesto di vedere qualcosa o qualcuno ogni volta da una soggettiva diversa ed è questa tecnica che permette di scrutare la topografia umana dei personaggi rendendo, nel contempo, la verità sempre relativa e lasciando la sensazione che il regista – e così la sala – sia un semplice “osservatore”. Uno straniamento dovuto, quindi, al suo

stile di ripresa [...] semplice, ma ben curato, camera a spalla, in simbiosi con gli attori, primissimi piani che sembrano voler entrare nei personaggi [...] dove] i piani sequenza sono preferiti alla frammentazione della scena, in modo da rendere temporalmente reale il susseguirsi delle immagini

e questo anche quando, con l'arrivo dei finanziamenti Fandango e RAI, il regista potrà passare all'uso della carrellata o del *dolly* (Conte n.d.). Nelle mani di Garrone la cinepresa predilige i primissimi piani per indagare nell'anima dei protagonisti, nei loro rapporti malati, nelle loro ossessioni con una precisione anch'essa in sé ossessiva – una tecnica straniante che gli è valsa l'appellativo di “entomologo” (D'Agostini 2008). Ecco quindi volti talmente vicini alla lente da essere messi sotto osservazione, come in una teca, guardati attraverso la lente d'ingrandimento-grandangolo fino a farne sfocare i contorni, come insetti da catalogare – o animali da imbalsamare – non con “freddezza documentaria” ma con una leggera ironia che permea tutti i film del regista e che gli permette “di mantenere la giusta distanza dall'affetto che nutre verso i suoi personaggi, evitando così sia la banalizzazione delle figure sia una scontata tenerezza” (Romagnoli 2003).

Ben presto i due “cacciatori” verranno ai ferri corti nel contendersi la preda e diverrà chiaro che le caratteristiche di *femme fatale* non appartengono a Deborah, bensì più a Peppino, cui si addicono meglio le caratteristiche di imprevedibilità e pericolosità. Nonostante le apparenze sopra descritte, quindi, la figura della ragazza risulta essere positiva e tradizionale: lei trova lavoro come cameriera e ha un effetto normalizzante in casa, nella quale appaiono in virtù della sua presenza delle suddivisioni di spazi più precise. Dal momento del suo arrivo in scena, il nano cerca quindi di sovvertire il suo potere, continuando ad attirare il ragazzo con gli eccessi di alcol, droga e compagnie facili, facendo così diventare sempre più evidenti le dinamiche omoerotiche e omosociali del suo rapporto con Valerio. Sarà Deborah a offrire a Valerio l'occasione di salvarsi dalle *avances* omosessuali di Peppino e da una possibile affiliazione alla Camorra, dandogli la possibilità di normalizzare la propria vita nel mitico Nord: infatti la ragazza è incinta di Valerio e vuole legarlo a sé portandolo a vivere a casa dai suoi, a Cremona. Il ragazzo cede quindi non solo all'apparenza di Deborah,

ma anche ai propri sogni piccolo-borghesi: un lavoro regolare, una casa e una famiglia. Lì troveranno ambedue lavoro: lui cameriere, lei parrucchiera. La ragazza, quindi, sotto uno smalto esteriore di anticonformismo, negativo se giudicato con i canoni patriarcali che definiscono questo personaggio, nasconde un'insicura ragazza che cerca la diversità attenendosi ai *diktat* di mode passeggiare e non oppone altro che una parvenza di resistenza alle strutture sociali tradizionali alle quali in realtà anela. Infatti, una volta riuscita a rientrare nella normalità cremonese si dedicherà alla maternità tornando a “ricoprirsi” – anche se continuerà a vestire sopra le righe.

Questa nuova esistenza borghese è più normalizzata in tutto e, anche se all'apparenza il rapporto sembra procedere abbastanza bene, la situazione non è più rosea della precedente. La nebbia e le giornate uggiose ed il corrispondente umore del ragazzo riescono a suscitare forti dubbi sull'attuale validità e salubrità dei valori della piccola e media borghesia che non sembrano più soddisfare i sogni dei giovani. La fredda e noiosa Cremona non è più un punto d'arrivo per il giovane, l'immigrato del sud: la rigidità degli orari e della divisa di cameriere, e la possibilità di diventare “capo-cameriere” non entusiasmano, il formare una famiglia con una bella ragazza di buona famiglia comporta dei legami e delle responsabilità non più benvenute. Il labile sogno si disintegra velocemente non appena Peppino riappare per una visita improvvisata. Il graduale rigetto della domesticità, del familiare, della civiltà, ossia di tutti i valori tradizionalmente associati alla femminilità, avviene ad opera di Peppino che palesa a Valerio come lui non potrà mai permettersi di staccarsi dal nucleo familiare della donna, di avere una casa sua, una sua autonomia e dovrà rinunciare per sempre agli eccessi della loro vita precedente. Il ragazzo viene tentato dalla possibilità offerta dal deforme Lucignolo che promette sogni pre-confezionati di una facile vita “diversa” da vivere in un posto esotico a sua scelta dove droga, prelibatezze, “femmine” – nonostante la sua scelta lo porti palesemente verso una vita omosociale ed omosessuale – e *champagne* abbondano, insomma dall'avverarsi di quel sogno che il litorale casertano aveva suggerito ma non aveva regalato.

L'inetto si convince a partire con Peppino e va da lui, ma i due debbono fare i conti con Deborah che non riesce a lasciare andare il “suo” Valerio, a vedere oltre gli ideali di bellezza moderna e di desiderabilità che lui incarna, non vedendone il vero valore, o mancanza di esso. Il crescendo trova lo scontro finale nel garage dove Valerio sta seguendo docilmente il nano e dove li trova la ragazza. Il regista sceglie dei forti chiaroscuri per il “duello” finale – con una preponderanza di rossi in sottofondo ad anticipare il sangue che verrà versato – mostrando la soggettiva con campo e controcampo, spiegando con gli occhi di chi bisogna guardare la scena, quasi a sottintendere che non sono mai i suoi, eppure nel momento della resa dei conti sceglie una luce sovraesposta, tendente al blu, in qualche modo anticipando il buio della notte ed il colore dell'acqua del Po, ottenendo anche un effetto “verità”: la luce mette in evidenza i tratti dei personaggi, la barba disfatta, le occhiaie, il trucco, come se non fosse più possibile vederli con gli occhi del desiderio. Peppino, ormai disperato da questa ennesima comparsa di Deborah che viene a guastargli la vittoria faticosamente ottenuta, tira fuori una enorme pistola che per disparità di proporzioni rende lui visivamente ridicolo, così come pure i suoi desideri. Deve spezzare il triangolo: punta la pistola a turno contro gli altri e poi contro sé stesso: è chiaro che qualcuno deve morire.

Peppino non ha la forza di uccidere e spara senza convinzione verso Valerio e Deborah senza colpire nessuno ma spaventando tutti. Il ragazzo si ritrova a proteggere il corpo di lei e del nascituro e nell'atto sembra ritrovare il sentimento che li lega, o quantomeno un senso di protezione. Infine Valerio segue l'uomo in macchina dove, in un tafferuglio, parte un colpo di pistola. La coppia, ormai definitivamente maledetta, chiude il nano nella sua macchina facendolo sparire nel Po. Il blu dell'acqua del fiume che l'inghiotte si riflette sul volto di Valerio, come se la parte “anormale” di sé stesse annegando, morendo con lui,

come se l'alba livida che sta nascendo si fosse portata via i colori caldi dei sogni, delle possibilità. L'amore per la pittura che Garrone ha coltivato in gioventù lo porta spesso a stare dietro alla macchina da presa, curando almeno in parte la fotografia e la scelta dei colori dei suoi film. Questo spiega il suo assiduo ricercare uno sfondo, un taglio, una luce, i colori dell'anima dei suoi protagonisti nell'immagine e non nei dialoghi. In questo caso i desideri dei tre si sono scontrati e nessuno ne è uscito vincitore: le profondità del fiume si chiudono su Peppino, e sembrano sigillare la possibile felicità ed i desideri della coppia rimasta e del loro nascituro: le inquadrature finali mostrano l'appartamento – sempre con una preponderanza di blu – dove la madre di lei li sta chiamando: sono le sette e mezza, la colazione è pronta, la normalità della pasoliniana entropia borghese li attende: Deborah ha comunque perso.

Il regista sceglie di guardare un'Italia dove la vita è al minimo e i desideri al massimo, dove lo “scarto tra i desideri e il disincanto, tra i progetti troppo ambiziosi e la misura modesta in cui ogni volta sono iscritti” sono più evidenti (Spila 2010). Eppure Garrone non vuole giudicarla ma mostrare proprio questa discrepanza, e la follia cui può portare. In *Primo amore* (2004), infatti, mette in scena un altro fatto di cronaca rilavorando la storia che ha portato all'omicidio di Monica Calò ad opera di Marco Mariolini. Un omicidio annunciato dall'assassino nel suo romanzo *Il cacciatore di anoressiche*, che narra una storia talmente paradossale che nessuno aveva pensato di collegarla ad un possibile grido di aiuto o ad una dichiarazione programmatica di intenti, fino a quando gli allucinanti contenuti non sono finiti in prima pagina:<sup>5</sup> il protagonista maschile, prigioniero di una realtà che non gli appartiene, desidera l'amore perfetto e per essere certo che sia “vero” vuole che gli venga provato dalla rinuncia, dall'essenzialità, dalla magrezza del corpo dell'amata. Seguendo il concetto di lavorazione ispirato alla “verosimiglianza” sopradescritto, il regista sposta la storia dalle sponde del Lago Maggiore all'ordinata Vicenza, capitale dell'oreficeria italiana, ricca di piccoli e medi laboratori superordinati e protetti da grate e sbarre, dove anche gli spazi esterni risultano geometricamente simmetrici agli spazi interni del protagonista cui antepone, per opposti, l'allegria e disordinata campagna da cui proviene invece la protagonista femminile e che rispecchia il suo cuore generoso e animo semplice.

L'ambientazione e l'uso degli spazi è, come abbiamo già visto, particolarmente importante nei film di Garrone e lo stesso regista spiega come

il paesaggio è protagonista dei miei film [...] i luoghi sono sempre scelti per raccontare qualcosa dei personaggi, cerco sempre di creare una fusione tra i due [...] I luoghi mi vengono suggeriti dall'idea e dalla storia che racconto (Garrone 2006: 30).

La *location* che apre il film è la stazione degli autobus di Vicenza, un anonimo non-luogo di transito, dove l'uomo dall'aspetto spigoloso e rapace attende un appuntamento al buio appostato per poter vedere per primo la ragazza e decidere se vale la pena avvicinarsi o meno. Lo sceneggiatore Gaudioso racconta come la scena nacque dall'incontro iniziale avuto con l'attrice Michela Cescon:

Matteo aveva notato una ragazza trevigiana che faceva teatro ma che non aveva mai avuto esperienze di cinema. La fece venire da Treviso, perché viveva lì con i genitori. Michela era una ragazza assolutamente normale, la tipica ragazza della porta accanto: talmente normale che Matteo, quando siamo andati a prenderla alla stazione di Vicenza, neanche l'aveva riconosciuta, non era riuscito ad identificarla subito tra la folla (2008: 109).

Così nella finzione, per un disguido, il protagonista viene avvicinato alle spalle dalla ragazza che lo prende in contropiede e lui, in difficoltà, quasi parlando a sé stesso ad alta voce le dice che l'immaginava "più magra".

Questo iniziale rifiuto è in realtà una provata tecnica di "aggancio", che in inglese si chiama *negging*, che vede l'uomo fare un commento negativo alla donna, facendolo seguire da uno positivo. Infatti l'uomo mette subito la protagonista visibilmente in difficoltà: la sua "inadeguatezza" è difficile da digerire: ora l'uomo è tornato in controllo della situazione e lo rimarrà per tutto il film. Il regista ha qui effettuato una scelta molto diversa dalla precedente: se per Deborah aveva scelto una ragazza che aveva accettato quello che Danielle Hipkins nel suo articolo "*Whore-ocracy*" chiama un

*twisted beauty trade-off: beauty made one desirable, and one should aspire to it, but if one possessed it (or even worse, aspired to possess it), one automatically became bad, stupid, or a whore: possibly all three*

qui per la protagonista Sonia ha scelto un altro *malaise* femminile, quello di non essere bella, quindi inadeguata rispetto ai canoni femminili richiesti (2011: 419). Il mettere in risalto questo "difetto" con il *negging* iniziale invece di farla scappare velocemente la fa rimanere (a disagio) a prendere un caffè con Vittorio, per ottenere la sua approvazione. L'*incipit*, di nuovo, racchiude l'intera storia, infatti lei lo prega di "lasciarmi andare" mentre la fotografia esalta i chiaroscuri dell'anonimo bar, preghiera che ripeterà di nuovo nel film.

Una passeggiata vede i due tra le file regolari dei lampioni che rischiarano fiocamente la notte fredda e fonda. Gli interni ed esterni della casa prigione delimitano allo stesso modo gli spazi vitali di Vittorio. Freddi, dominati da luce blu, una grata per ogni inquadratura, anche quando lui scrive nel suo diario dell'incontro con la ragazza, quasi scriva da una prigione di quella "strana" ragazza che si crede più magra di quello che è. Vittorio è convinto che con lei non potrebbe funzionare – lo dice anche al suo terapeuta – eppure la cerca. I due si rivedono, e la presenza solare di Sonia, le sue risa, fanno risaltare la fisicità della geometria claustrofobica dei luoghi che il protagonista abita quotidianamente: il suo essere prigioniero di una vita, di un lavoro, di responsabilità ereditate e non volute, di sé stesso. La fatica che la donna dovrà fare per riuscire ad entrare nel suo intimo sarà impresa immane e pericolosa perché Vittorio cerca l'amore "vero" e desidera che gli venga dimostrato non solo dai sentimenti ma dal fisico etereo della donna. Finora, ossessionato dalla "forma", non è riuscito a trovarlo e questo lo ha convinto che le anoressiche, le sue magrissime donne ideali, non riescono a dargli quello che cerca emotivamente perché, dice al suo terapeuta, "c'è il corpo non c'è la testa, trovo la testa non c'è il corpo". L'uomo non riesce a dare un nome alla sua ossessione ma decide di provare ad avere un rapporto con questa donna, nonostante gli sembri assurdo che sia pronta a dargli l'amore che lui cerca. Nasce un amore malato in cui la vittima si consegna nelle mani del carnefice: Sonia, desiderosa di piacere, decide di imbarcarsi in un pericoloso regime alimentare per perdere "circa 10 chili" e raggiungere un fantomatico peso perfetto (che durante il film continuerà a scendere verso i 40 chili) mentre Vittorio, inizialmente custode rigido ma premuroso, diventerà aguzzino, *homo faber* non più di materia inerte. Nelle parole di Gianni Canova, il regista sceglie di utilizzare la sua patologia come una "*privileged access route in order to investigate the enigmatic nature of human relationships and the thin line that connects and separates love and cruelty*" (Hope 2010: 24).

Garrone ancora una volta sceglie un *nomen omen* per il suo protagonista: Vittorio viene dal latino *victor*, sarà lui il "vincitore" – che letteralmente "consumerà" la donna nutrendo il suo amore della di lei carne. Questo viene reso benissimo nelle scene di "pesa", con la bilancia di rito che verifica lo scambio tra i due: chili, etti, grammi in cambio di amore,



ben registrati su una tabella che indica il progresso verso il peso perfetto. Le costole e i gomiti fanno del corpo della donna merce di scambio ma due inquadrature, doppiamente efficaci, rendono questa metafora esplicita: in quella della fusione a caldo dell'oro, colato nel crogiuolo e quindi raffreddato, c'è un lentissimo movimento di macchina che riprende il processo in primissimo piano, lo stesso movimento e lo stesso piano che ritroveremo in seguito sulla pelle della donna mentre fa da modella nuda per gli artisti dell'accademia, dove lo scheletro poggiato accanto a Sonia ne annuncia simbolicamente la scarnificazione e la probabile morte (Conte n.d.). Garrone spezza il naturalismo descrittivo con colori più carichi e simbologia surreale per illustrare come il dimagrimento è sottrazione dell'essere e di libertà. Infatti, man mano che la donna perde chili perde anche autonomia: il lavoro, gli amici, la famiglia ed in ultimo il suo ambiente in un progressivo *gaslighting*.<sup>6</sup>

La relazione va oltre il morboso e diventa pericolosa quando i due amanti si separano fisicamente dal resto del mondo andando a vivere in una romantica casa con torretta isolata nei boschi. Da fuori sembra un incanto, un villino con tanto di profetico balconcino alla Giulietta e Romeo: l'amore vi sarà altrettanto fatale. Tra le sue mura si soffoca l'autonomia della donna in una progressiva e dolorosamente lenta incarcerazione. Il sogno diventa sovraesposto e le forme sfocate prendono i colori dell'incubo man mano che l'ossessione dell'uomo dal modellare figurine d'oro a cera persa – figure che diventano sempre più filiformi man mano che la donna dimagrisce – si sposta gradualmente sul modellare il corpo della donna, facendogli perdere interesse in tutto il resto. Le statuette non interessano affatto il grande pubblico e portano Vittorio alla bancarotta e a perdere il suo lavoro ed il laboratorio di famiglia. L'uomo vende tutto e passa ore a raschiare ossessivamente i muri ed il pavimento del laboratorio perché “resta ancora qualcosa... Dopo che hai bruciato tutto restano le ceneri. Se poi si fondono le ceneri resta solo quello che è prezioso: quello che conta veramente”.<sup>7</sup> Una lezione ovviamente imparata a memoria e mai realmente digerita dal protagonista – che la ripete anche nel finale – e che ha dato al regista l'occasione di inserire un'ulteriore critica sociale, infatti Gaudioso racconta come

moltissime aziende vanno in fallimento a causa degli sprechi delle nuove generazioni; la ricchezza che i genitori hanno accumulato ha dato un po' alla testa ai figli, che dilapidano tutto in Ferrari, donne e cocaina (2008: 115-116).

Vittorio dilapida “quello che conta” man mano che prende controllo sul cibo di Sonia: non più persona ma “oggetto” amato, come se avesse spostato l'attenzione dal fondere il metallo che “pesa di più”, ovvero l'oro, cosa che in fondo fanno in molti, al plasmare la persona dove il peso, come si rende conto il personaggio alla fine, non conta, conta l'atto in sé.

Continua a crescere la claustrofobia anoressica: la fotografia li chiude nella geometria degli immobili, ed anche la natura che li circonda viene costretta in rigidi filari di alberi disposti a distanze regolamentari che rispecchiano la compulsione ossessiva del protagonista. La critica Manohla Dargis, nella sua analisi del film apparsa su *The New York Times* descrive come “*Sonia doesn't just shrink in her clothes; she recedes from view*” (2005). Eppure nel suo sparire la ragazza mostrerà sempre di più la propria pelle man mano che diventerà più desiderabile agli occhi del suo uomo – e sempre meno eroticamente appetibile per lo spettatore – in un rapporto di potere inversamente proporzionale alla nudità: più si scopre meno potere ha e maggiori saranno le richieste del suo compagno/carnefice – un'equazione di segno negativo che sembra riassumere i problemi della rappresentazione femminile in Italia ben descritta da Hipkins nel suo già citato articolo. Eppure l'anoressia porterà Sonia a perdere proprio quelle caratteristiche psicologiche femminili, amorevoli e solari che l'uomo inizialmente cercava. Il progressivo annichilimento del corpo della donna e la conseguente perdita delle sue forme, infatti, porterà Sonia all'asessualità, all'infertilità ed infine

all'instabilità emotiva. Nonostante questo, Vittorio non sembra rendersi conto dell'impossibilità di realizzare i propri estremi desideri, sembra quasi voler mettere alla prova la ragazza ad ogni passo per provare come il suo non sia amore. La donna è il più alto/ambito genere di consumo del romanticismo maschile dell'uomo: Sonia viene fisicamente conquistata nella di lui ricerca di verità e di vero amore, "vero" nel senso di essere completamente sacrificale.

Il cibo, o piuttosto la mancanza di esso, porta la ragazza a svenire in discoteca, a svegliarsi di notte e a soffrire di allucinazioni che le faranno scambiare delle cipolle per cosce di pollo ma l'uomo non desiste, anzi, la premia. Per meglio mettere alla prova l'amore della ragazza la porta al ristorante dove prima la esibisce al suo fianco e poi esige che non mangi nulla mentre lui si concede caloriche prelibatezze di fronte a lei. Un diversivo lo fa alzare e le permette di approfittare del suo ricco piatto di pasta che, quando lui torna al tavolo, si rifiuta di cedergli, scappando in cucina e, tra lo sconcerto dei presenti, divorando qualsiasi cosa le capiti sotto mano. L'incantamento è rotto, la volontà della donna si è schiantata sotto il peso dell'impossibile richiesta dell'uomo. La violenza fin qui solo psicologica e verbale diventa fisica e la pellicola qui si colora pesantemente di un giallo di morte, dove il chiaroscuro rende caravaggesco il corpo nudo ed emaciato della donna preannunciandone la fine (Wood 2010: 158).<sup>8</sup> Il finale scelto rispecchia almeno in parte la cronaca e vede la donna profondamente umiliata ribellarsi: Sonia reagisce e colpisce l'aguzzino con un attizzatoio. L'uomo rimane steso in terra, senza conoscenza, la voce di Vittorio fuori campo dichiara "non è successo niente di irreparabile" mentre il fuoco nel camino arde violento, metafora dell'amore che tutto consuma e che può essere spezzato solo con la morte di uno dei due protagonisti. Il film si chiude riallacciando la scena finale a quella dei titoli di testa, dando una (poco evidente) circolarità ossessiva al film: la soggettiva maschile del film non può che preannunciare la morte della donna, nonostante il regista non abbia voluto ritrarla. La ribellione di Sonia l'ha resa imperfetta, traditrice, come tutte le donne che l'hanno preceduta, ma Vittorio non può lasciarla andare così vicino all'obiettivo perché, dichiara, era il corpo che voleva mangiare, non la testa. Lei deve stare al suo fianco fino a quando non sarà solo sua. Morta.

L'ossessione dei protagonisti di ambedue i film con il "modellare" la propria realtà al di là dei limiti della possibilità mette in evidenza come il pensiero borghese continui a permeare la nostra società nonostante abbia mostrato crepe già ai primi del Novecento e come non siano state elaborate nuove forme di pensiero e filosofia politica che soddisfino i bisogni odierni. L'estetismo spinto di ambedue i mostri ha origini dannunziane ma i risultati sfociano in una ricerca patologica della bellezza. Il primo, Peppino Profeta, il "piccolo uomo" cui essa viene negata dalla statura minima, cerca di soddisfare il suo bisogno dapprima nel microcosmo di un cassetto di occhi finti, nella rarità di un minuscolo toporagno imbalsamato, nella riproduzione del gesto dell'ala di un animale senza vita poi nell'Altro, nell'amore per il giovane Valerio, allegoria della Bellezza, con il quale vuole condividere il sogno di una realtà diversa, esotica, di un consumeristico immaginario collettivo che trascenda il verminaio in cui i protagonisti vivono *hic et nunc* (Marini 2007: 158). Il secondo ricerca la bellezza in misure "perfette" come l'*aurum* che lavora, simbolo dell'essenzialità, della verità, dell'amore autentico e alchemicamente trasformativo di una realtà fisica e psichica interiore che necessita redenzione. Come abbiamo visto anche le protagoniste non sono esenti: Deborah anela aderire ai canoni estetici vigenti che informano anche i suoi desideri sessuali, mentre Sonia pone la propria accettazione al di fuori del proprio sé.

I protagonisti dei film di Garrone esaminati dallo sguardo impeccabile, lucido e freddo del regista sono dei "mostri" della nostra epoca che vengono seguiti nella progressiva discesa agli inferi all'interno delle storie che tendono sempre più a incupirsi e a chiudersi all'esterno verso l'inevitabile soluzione tragica. Ne risulta un *opus* pieno di ombre, dove la

verità è relativa e i finali amari, e che rivela, per contrasto, “la normalità”. Roberto Chiesi ben descrive questo fenomeno:

la natura stessa di ciò che è diverso, estraneo, *altro*, mina le certezze rassicuranti della norma, le investe di un rifiuto o di un rovesciamento dei suoi codici, le sottomette alla propria luce perturbante, le sottopone alle pulsioni estreme, latenti o dirompenti, che spesso connotano la dimensione dell’anomalia. I sentimenti e le passioni vissute dai personaggi marginali, infatti, si declinano in genere con un’evidenza più drammatica, esacerbati come sono dall’isolamento e dalla solitudine, ostacolati dalle difficoltà, o impediti dall’impossibilità. I caratteri estremi e pericolosi che talvolta connotano l’anomalia, possono renderla rivelatrice, come una cartina di tornasole, dei lineamenti più occulti, dell’essenza profonda della cosiddetta normalità (2006: 23).

Se i personaggi tutti, nonostante la marginalità e la marginalizzazione, risultano in qualche modo coerenti con la loro epoca ne consegue che la versione di Garrone della *femme fatale* come della vittima riflette, e allo stesso tempo informa, la rappresentazione delle donne della nostra epoca così come le lotte di potere all’interno della nostra società (Wood 2010: 167). D’altronde il regista non può che prendere spunto dalla realtà che lo circonda e dal genere cinematografico cui fa riferimento per creare una sua rappresentazione dei personaggi femminili che, come suggerisce il critico Maggie Günsberg, “do[es] so according to an interacting series of factors, which shift and change over time” (2004: 1). Deborah e Sonia, quindi, rivelano in qualche modo l’essenza della cosiddetta normalità con la loro non-centralità, subalternità, mancanza di fiducia in sé, modo di porsi, valori e credenze. Le fiabe nere di Garrone non sollecitano commiserazione per queste donne che trovano l’amore nei più improbabili principi azzurri, ricchi o poveri che siano, quasi non abbiano una vera scelta in merito. I personaggi femminili dei due film in esame non sembrano poter esistere senza un uomo, per quanto sbagliato, al loro fianco, non hanno alcun potere. Le ultime parole di Peppino Profeta sembrano indicare la vera chiave di lettura: sfottendo Valerio, dice “Con chi parli? Tu, se vieni in macchina lei sparisce. Non c’è mai stata... Lei è un brutto sogno, un incubo...”<sup>9</sup> Il regista racconta le loro storie e i loro rapporti di segno negativo con immagini bellissime ed inquietanti eppure le due protagoniste *noir* non risultano affatto fatali quanto fatalmente inesistenti.

## REFERENCES

- Canova, G. (2006). Eppure si muove. In V. Zagarrio (ed.), *La meglio gioventù – Nuovo Cinema Italiano 2000-2006*. Venice: Marsiglio, 33-39.
- Chiesi, R. (2006). Le corde fragili e violente dell’anomalia: Matteo Garrone e gli estremi della marginalità. In L. Ceretto & R. Chiesi (eds), *Una distanza estranea: il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino*. Torre Boldone (BG): Edizioni di Cineforum, 23-28.
- Conte, M. (n.d.). Matteo Garrone: cronache d’amore e morte. *Ondacinema*. [online, accessed 23 November 2017]  
[http://www.ondacinema.it/monografie/scheda/matteo\\_garrone](http://www.ondacinema.it/monografie/scheda/matteo_garrone)

- D'Agostini, P. (2008). L'inferno sulla terra: benvenuti a "Gomorra". *la Repubblica*, 16 May. [online, accessed 23 November 2017] [http://www.repubblica.it/2008/05/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/cinema/recensioni/gomorra-recensione/gomorra-recensione/gomorra-recensione.html](http://www.repubblica.it/2008/05/sezioni/spettacoli_e_cultura/cinema/recensioni/gomorra-recensione/gomorra-recensione/gomorra-recensione.html)
- d'Arcangeli, L. (2010). The films of Matteo Garrone: Italian cinema is not embalmed. In W. Hope (ed.), *Italian Film Directors in the New Millennium*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 175-187.
- Dargis, M. (2005). Love, domination and the toxic pursuit of perfection. *The New York Times*, 2 April. [online, accessed 26 December 2011] <http://movies.nytimes.com/2005/04/02/movies/02amor.html>
- Doane, M. A. (1991). *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Erbani, F. (2002). Il Villaggio Coppola, la città degli abusi. *la Repubblica*, 9 July, 18.
- Garrone, M. (2006). Il paesaggio è protagonista dei miei film: conversazione con Matteo Garrone. Interview by L. Ceretto in L. Ceretto & R. Chiesi (eds), *Una distanza estranea: il cinema di Emanuele Crialese, Matteo Garrone e Paolo Sorrentino*. Torre Boldone (BG): Edizioni di Cineforum, 29-33.
- Garrone, M. (2008). Gomorra il film: conversazione con Matteo Garrone. Interview by M. Braucci in P. De Sanctis, D. Monetti & L. Pallanch (eds), *Non solo Gomorra: tutto il cinema di Matteo Garrone*. Cantalupo in Sabina (RI): Edizioni Sabinae, 65-75.
- Gaudio, M. (2008). L'uomo delle storie: conversazione con Massimo Gaudio. Interview by P. De Sanctis in P. De Sanctis, D. Monetti & L. Pallanch (eds), *Non solo Gomorra: tutto il cinema di Matteo Garrone*. Cantalupo in Sabina (RI): Edizioni Sabinae, 97-128.
- Günsberg, M. (2004). *Italian Cinema: Gender and Genre*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.
- Hipkins, D. (2011). 'Whore-ocracy': Show girls, the beauty trade-off, and mainstream oppositional discourse in contemporary Italy. *Italian Studies* 66,3: 413-430.
- Hope, W. (2010). Introduction. In W. Hope (ed.), *Italian Film Directors in the New Millennium*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 1-36.
- Marini, C. (2007). Paesaggi suburbani e dialetto: il film *L'imbalsamatore*. In N. De Blasi & C. Marcato (eds), *Lo spazio del dialetto in città*. Naples: Liguori, 149-164.
- Place, J. (1998). Women in film noir. In E. A. Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*. London: BFI, 35-54.
- Romagnoli, C. (2003). Matteo Garrone o del documentarismo visionario. Percorsi attraverso una filmografia ineticchabile. *Frameonline*, 15 July. [online, accessed 17 June 2008] [http://www.frameonline.it/ArtN17\\_Garrone.htm](http://www.frameonline.it/ArtN17_Garrone.htm)

Spila, P. (2010). Matteo Garrone: il disagio e i fantasmi. Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani – SNCCI. [online, accessed 23 December 2011]  
<http://www.cinecriticaweb.it/cinecritica/scheda-e-filmografia-matteo-garrone>

Wood, M. (2005). *Italian Cinema*. Oxford: Berg.

Wood, M. (2010). *Chiaroscuro: The half-glimpsed femme fatale of Italian film*. In H. Hanson & C. O’Rawe (eds), *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 157-169.

**Luciana d’Arcangeli** is Cassamarca Senior Lecturer and Director of Studies (Italian) at Flinders University. Her research interests are in Italian cinema, theatre and literature, with a particular focus on the representation of women. Before turning to academia, she worked in Italian cinema for the Cecchi Gori Group, and she has industry experience in translation and adaptation.

---

<sup>1</sup> “Il cinema della cronaca nera”, 4/6/2011, in “Sempre in penombra. Archivio del cinema muto”, <https://sempreinpombra.com/2011/06/04/il-cinema-della-cronaca-nera/> [online, accessed 20 August 2017]

<sup>2</sup> Riva, A. & Viganò, L. (1994). *365 delitti. Uno al giorno*. Milan: Baldini Castoldi, 187; Cerami, V. (1997). *Fattacci*. Torino: Einaudi; vedi anche la puntata della trasmissione di Rai Tre *Storie maledette*, condotta da Franca Leosini, con l’intervista ad Armando Lovaglio, l’omicida, andata in onda il 2/10/1994 - <https://www.youtube.com/watch?v=sMF7bY1iZ44> [online, accessed 27 March 2018].

<sup>3</sup> Si tratta del film *Double Indemnity* di Billy Wilder (1944).

<sup>4</sup> Le origini cinematografiche di questo nome in Italia risalgono al film interpretato e diretto da Massimo Troisi *Scusate il ritardo* (1983), nome ripreso da Carlo Vanzina ne *I mitici. Colpo gobbo a Milano* (1994), così come dimostra il personaggio di Monica Bellucci “Deborah con l’acca”.

<sup>5</sup> Mariolini, M. (2004). *Il cacciatore di anoressiche*. Legnano: Gruppo Edicom; vedi anche la puntata “Marco Mariolini, il collezionista di anoressiche con intervista all’autore-assassino” della trasmissione di Rai Tre *Storie maledette*, condotta da Franca Leosini, con l’intervista all’omicida Marco Mariolini andata in onda il 24/5/2008 ed il relativo blog con *clip* delle interviste e del film *Primo amore* <http://www.crimeblog.it/post/693/storie-maledette-marco-mariolini-il-collezionista-di-anoressiche> [online, accessed 22 August 2017]

<sup>6</sup> Questa forma di abuso psicologico prende il suo nome dalla *pièce* teatrale *Gas Light* (1938) di Patrick Hamilton, trasposta in film con il titolo di *Gaslight* da Thorold Dickinson nel 1940 in Gran Bretagna e da George Cukor nel 1944 negli USA, e utilizzata precedentemente anche da Hitchcock nei suoi film, in particolare, ma non solo, in *Rebecca* (1940).

<sup>7</sup> *Primo amore*. Matteo Garrone. DVD. Medusa, 2004.

<sup>8</sup> Fine che il regista non si è sentito di girare e che ha creato molti problemi. Garrone, infatti, ha avuto degli attriti con l’attore-sceneggiatore Vitaliano Trevisan ed anche con la famiglia della vera vittima, oltre a problemi di sceneggiatura, con innumerevoli riscritture. Venne addirittura organizzato un sondaggio che chiedeva a tutti i membri della *troupe* come doveva finire il film (Gaudio 2008: 111-117).

<sup>9</sup> *L’imbalsamatore*. Matteo Garrone. DVD. Cecchi Gori Home Video, 2008.