

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020
ISSN 2611-3309

ARIANNA VERGARI

*Naufragi su terre senza tempo. Martin Eden di Pietro Marcello
tra ibridazioni estetiche, frammentazioni mnemoniche
e sconfinamenti identitari*

*Shipwrecks on timeless lands. Pietro Marcello's Martin Eden
between aesthetic hybridizations, mnemonic fragmentations
and identity encroachments*

SOMMARIO | ABSTRACT

Martin Eden (2019) è l'ultimo film di Pietro Marcello, libero adattamento dell'omonimo romanzo del 1909 di Jack London. L'ibridazione dei linguaggi, in particolare tra fiction e non fiction, e l'uso del materiale d'archivio – cifra stilistica del regista – ribadiscono l'originalità e la potenza visionaria del cinema di Marcello. Trasportando il protagonista di London dall'Oakland del 1909 in una Napoli multitemporale, e assegnando ad uno straordinario Luca Marinelli il compito di compiere un viaggio denso, politico e poetico lungo tutto il "secolo breve", questa pellicola riflette sui modi in cui le immagini riconfigurano la memoria, sia la memoria pubblica, ovvero quella di un'intera nazione, che quella privata ed intima di soggetti migranti che deambulano tra utopie e dispersioni identitarie.

Martin Eden (2019) is Pietro Marcello's latest film, a free adaptation of Jack London's 1909 novel of the same name. The hybridization of languages, especially between fiction and non-fiction, and the use of archival footage – director's stylistic code – reaffirm the originality and visionary power of Marcello's cinema. Transporting the protagonist of London from the 1909 Oakland into a multi-temporal Naples, and assigning to an extraordinary Luca Marinelli the task of taking a dense, political and poetic journey throughout the "short century", this film reflects on the ways in which images reconfigure memory, both the public memory, the one of an entire country, and the private and intimate memory of migrant subjects who wander among utopias and identity dispersions.



PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Pietro Marcello, *Martin Eden*, memoria, archivio, anacronismo
Pietro Marcello, *Martin Eden*, memory, archive, anachronism



ARIANNA VERGARI

*Naufrazi su terre senza tempo.
Martin Eden di Pietro Marcello
tra ibridazioni estetiche, frammentazioni mnemoniche
e sconfinamenti identitari*

1. *Premessa: la pazienza di uno sguardo ostinato e visionario*

Con il suo ultimo film, *Martin Eden* (2019), Pietro Marcello non solo afferma la potenza di un cinema fuori norma, segnato da una profonda libertà espressiva, ma ribadisce anche l'esistenza di un cinema nuovo che rende possibile un pensiero critico senza rinunciare a un coinvolgimento emotivo. Le faglie temporali generate dall'inserimento del materiale d'archivio, con il loro portato onirico, disestano il racconto, sia intimo che politico, modulando una forma estetica del tutto originale, in linea con una certa tendenza del cinema italiano degli ultimi anni. Film come *Le quattro volte* (Frammartino 2010), *Terramatta* o *87 ore* (Quatrighio 2012, 2015), *La strada dei Samouni* (Savona 2018), *L'intervallo* o *L'intrusa* (Di Costanzo 2012, 2017), *Le meraviglie* o *Lazzaro Felice* (Rohrwacher 2014, 2018) fino a *Fuocammare* (Rosi 2016) sono il frutto di una nuova generazione di

cineasti che, mentre rielabora le contraddizioni di un paese tormentato dal grande fantasma identitario, insieme riflette su quella “tensione continua tra passato e presente, tra tradizione e rinnovamento, tra epica e anti-epica, tra mito degli ‘italiani brava gente’ e stile di vita ‘all’italiana’, tra estetiche realistiche e deformazioni comico-grottesche” (Parigi, Uva, Zagarrìo 2019: 11).

Sui detriti di una rottura fra uomo e mondo (Deleuze 1985, ed. 1989: 200), e dunque anche tra uomo e Storia (e Geografia), il cinema italiano oggi delinea narrazioni che ritraggono micro-universi non più sincroni ai propri abitanti, “una generazione che sempre più deambula meccanicamente senza bussole o punti di riferimento entro paesaggi vuoti di senso, privi di valori, come se i personaggi fossero i superstiti di un’esplosione atomica” (Brunetta 2007: 628). Un naufragio di ideologie che si manifesta in un naufragio estetico, quello delle sperimentazioni e degli spaesamenti artistici, un’incertezza proficua, che nella sua manifestazione più evidente scardina i confini tra realtà e finzione. Questo il tratto dominante del cinema italiano contemporaneo, un’ibridazione tra fiction e non fiction, una volontaria promiscuità che attraversa più livelli, e che ad esempio nell’ultimo film dei fratelli D’Innocenzo (*Favolacce*, 2020) si esplica come suggerimento sardonico nell’incipit del racconto: “Quanto segue è ispirato a una storia vera. La storia vera è ispirata a una storia falsa. La storia falsa non è molto ispirata”.

Oltre le derive di senso di un’indiscernibilità narrativa tra vero e falso, la vera ispirazione nel cinema italiano deriva quasi da uno sguardo documentaristico, nelle declinazioni di un approccio che non dimentica mai la sua discendenza dalle avanguardie del primo Novecento (Nichols 2001) e che nel momento in cui sembra voler ritrarre sociologicamente quotidianità dimesse e marginali, s’invola in rappresentazioni del reale che non hanno niente di realistico – come l’ultimo splendido film

di Alice Rohrwacher (*Lazzaro Felice*, 2018) – ma al contrario si aprono all’inusuale, al magico, alla sperimentazione linguistica, alle interruzioni di quelle immagini-crepa che scalfiscono il senso del reale per aprire varchi a verità pluridimensionali.

Il cinema di Pietro Marcello s’inscrive coraggiosamente in questa lotta di riappropriazione di uno sguardo sul mondo, attraverso una “una sorta di verginità visiva che consenta, come nel dopoguerra, di vedere le cose come se fosse per la prima volta” (Brunetta 2012: 46). Marcello, a partire da *Il passaggio della linea* (2007), insegue un cinema di ricerca, fatto di incontri e di attraversamenti, e dunque essenzialmente eterotopico, che non smette mai di interrogarsi sullo statuto di un’immagine che è luogo della memoria, così come luogo di una scomparsa. La ricerca di una composizione pittorica, la ricerca negli archivi e dunque uno scavo nell’inconscio filmico, portano ad esperienze della lentezza (Bertozzi 2012) che esigono sguardi dilatati, “decescite iconiche che fanno della riflessione e dell’osservazione il loro *focus* estetico” (Bertozzi 2018: 84). Anche i tempi lunghi del processo di lavorazione del film s’inscrivono nella forma filmica, come nel caso de *La bocca del Lupo* (2009), film “su commissione” per cui Marcello si trasferisce a Genova, attraversandola e vivendola per sette mesi, tempo necessario a trovare i suoi ‘personaggi’. Come spiega la montatrice Sara Fgaier, “la progressione e il crescendo del racconto nel film corrispondono nella realtà alla gradualità con cui ci siamo avvicinati ai protagonisti, alla vicenda, alla città” (2010: 25).

Se *Bella e perduta* (2015) conferma la tendenza all’ibridazione dei linguaggi, delle forme e anche dei tempi, confondendo non solo il mito e la storia, ma anche il regno dei vivi con quello dei morti, *Martin Eden* (2019) – ultimo film di Marcello e focus di questo saggio – sembra incarnare inizialmente una cesura, poiché si apre alla pura finzione, al romanzesco. Tratto dall’omonimo romanzo di Jack London, il film di Marcello però – che

firma la sceneggiatura insieme a Maurizio Braucci¹ – scombina geografie e armonizza flussi storici differenti, trasportando il protagonista di London dall’Oakland del 1909 in una Napoli multitemporale, e assegnando ad uno straordinario Luca Marinelli² il compito di compiere un viaggio denso e visionario lungo tutto il “secolo breve”. Questa decontestualizzazione ha generato nel film, rispetto al romanzo, alcune variazioni, in virtù di una metamorfosi di quelle cornici storiche che avevano determinato la visione londoniana. Eppure, come dichiara anche Braucci stesso, *Martin Eden* rimane molto fedele all’impianto storico e ideologico del romanzo, a partire proprio dalla declinazione di Ventesimo secolo:

Il romanzo *Martin Eden* ci è parso una profezia del Novecento per almeno due ragioni: la prima è perché narra la grande produzione culturale di massa e quindi la questione della cultura e della politica sociale; l’altra perché racconta il rapporto tra l’individuo e la lotta di classe, presagendo gli esiti estremi dei totalitarismi e dei neoliberalismi che hanno frenato la giustizia sociale e l’emancipazione individuale. Tutti temi, questi, che hanno caratterizzato il Novecento, nel bene e spesso nel male (2020: 241).

Dunque, mappando eterotopie che permettono incontri, transiti su soglie che separano terra e mare, e deragliamenti identitari, questa pellicola (letteralmente, il film è girato per lo più in 16mm) riprende e sorpassa alcune ricerche portate avanti da Marcello negli ultimi anni. Il film, in particolare, problematizza l’uso del materiale d’archivio che innestato in un racconto di finzione alimenta nuovi interrogativi circa la riflessione sulla memoria, quella individuale e politica di un intero paese, sulla memoria del tempo, di luoghi fuori dal tempo, ma anche, in modo autoriflessivo, sulla memoria e le lacune dell’immagine stessa.

2. Malinconia di un tempo ancora a venire e già accaduto

L'operazione d'incisione di slabbrature geo-temporali sulla storia che racconta la scalata intellettuale, sociale e amorosa del giovane marinaio Martin Eden – che *from rags to riches* è costretto a venire a patti con un fallimento ideologico dopo aver raggiunto la fama come scrittore – avviene su molteplici piani discorsivi ed è fortemente legato a delle pratiche del ricordo e trasversalmente a pratiche identitarie.



FIG. 1

Fin dalla prima inquadratura il film riflette in maniera originale sui dispositivi memoriali. La prima immagine, infatti, vede Martin, capelli bianchi e occhi spenti, ripiegato su stesso, intento a registrare la propria voce dai toni malinconici su un supporto analogico (FIG. 1). Potrebbe sembrare la confessione di un personaggio in fin di vita tipica dell'inizio di molti *noir*, eppure

qui Martin non dà spazio alla propria parola come ammissione intima e veridica di una sconfitta, la sua non è una “parola soggettiva, caricata dell’esperienza personale dell’io che trova nel racconto l’unica chance per capire il suo destino ormai segnato” (Pravadelli 2007: 143-144). Si tratta, invece, di un’appropriazione, di una parola già mediata, in quanto Martin recita un passaggio tratto da un testo scritto dal giornalista anarchico Stig Dagerman poco prima che si suicidasse. Fino alla fine frutto di identificazioni impossibili, come vedremo in seguito, il personaggio di Martin esibisce, con quei versi, un destino già segnato, un’apocalisse già consumata, in cui tempo e spazio collassano l’un dentro l’altro, per cui dal nastro magnetico che imprime la voce di un fantasma, sembra quasi sgorgare l’immagine deteriorata del primo inserto d’archivio (Fig. 2). Ma anche il passato è ormai compromesso, già trasformatosi in un futuro luttuoso, dichiarato da un uso contrappuntistico dell’audio: sulle immagini delle calorose manifestazioni del primo maggio 1920 a Savona, in cui spicca il personaggio dell’anarchico Enrico Malatesta, riecheggia il suono di esplosioni cupe, presagi di un fallimento, di una promessa non mantenuta, dell’ombra dei totalitarismi nascenti. La figura del treno (*leitmotiv* del cinema di Marcello), inoltre, rimanda all’idea della modernità come un’epoca che, percepita nei termini di un “*temporal demand*” (Doane 2002: 4, trad. mia), porta a riflettere sul “problema della collocazione e della reinterpretazione di un presente mobile, coincidente con una soglia di transizione in cui il futuro diventa passato, il passato futuro, in un vicendevole annullarsi delle figure del tempo” (Farnesi Camellone 2016: 342).

L’uso del materiale d’archivio, fin dal prologo, dunque, si connota politicamente come strategia sovversiva, in quanto nel creare ponti tra una micro-storia, quella di Martin, e una macro-storia, quella d’Italia, ambisce ad una fusione tra privato e pubblico, tra memoria individuale e collettiva, configurandosi



FIG. 2

così come “una precisa strategia di resistenza e risposta alle pressanti e incombenti temporalità del tardo capitalismo e all’alienazione (dal presente e dal passato) sperimentata dall’individuo in un contesto globale sempre più virtuale” (Cocker 2009: 92, trad. mia). In questo modo l’archivio arresta la narrazione con un eccesso di storia, e anche di realtà – così come era stato il bufalo parlante in *Bella e Perduta* – liberando delle secrezioni eterocroniche che in molti punti appaiono come una stasi onirica, resa evidente dal viraggio al blu della pellicola, che non solo richiama l’universo marino del protagonista, ma anche il suo inconscio. Proprio il montaggio mira a creare dei raccordi, soprattutto di sguardo, che collegano il volto e gli occhi di Martin al materiale innestato, come se quest’ultimo fosse un prolungamento della sua coscienza, dei suoi sogni – per ben due volte dopo le inquadrature di Martin dormiente seguono delle immagini virate al blu, di un ragazzino prima (FIG. 3) e

più avanti nel racconto di un uomo solo su un molo – delle sue paure – basti pensare al vecchio sdentato in una classe di bambini, chiaro riferimento al senso di inadeguatezza di Eden che a vent’anni riprende la sua istruzione a partire dalle scuole elementari - o della sua memoria, svelando così, in maniera metacinetografica, la natura simulacrale dei ricordi (Cati 2013).



FIG. 3

Questo caleidoscopio interiore, che confonde “immagini dal vero” e “immagini di finzione” – e che in virtù di una dialettica intermediale³ ripropone una riflessione sull’attuale regime di “indifferenza referenziale” (Montani 2010: 23) – apre anche alla possibilità di ripensare l’archivio in termini affettivi. L’immagine di repertorio inserita all’interno del film non ci coinvolge solo per il suo portato nostalgico, ma probabilmente perché ci rende testimoni di una sintesi tra eros e thanatos, perché come il fossile warburghiano si presenta come una forma non ancora

totalmente pietrificata, ma che tenacemente trattiene in sé delle energie vitali, e dunque ci perturba in quanto configurazione materica di un collasso temporale. Inoltre investita da un processo di motivazione diegetica, poiché spesso connotata come flusso di coscienza del protagonista, o meglio come memoria involontaria nei termini di “uno choc, uno strappo nel velo, un’irruzione o un’apparizione del tempo” (Agamben 2000: 22), questa immagine-altra viene ri-animata e caricata di una nuova soggettività, dunque non riutilizzata in termini passivi, ma “riscritta, resa malleabile e iniettata di soggettività – intesa non semplicemente come il prodotto di una citazione, ma come una nuova performance” (Farquharson e Schlieker in Cocker 2009: 95, trad. mia).

Proprio la performatività di un’immagine che sembra provenire da lontano, eppure così densamente familiare, apre un varco in uno spazio puramente intimo ed affettivo, che sconvolge e frattura il tempo lineare del racconto proponendo una “simultaneità del distante” (De Gaetano 1996: 29). Si delinea così una coalescenza di tempi eteroclitici che nel film non si manifesta semplicemente in questi scarti di un fuori tempo marcati anche da una differenza linguistica, ma investe in profondità l’architettura temporale dell’intera pellicola.

2. *Spaesamenti temporali e deterritorializzazioni identitarie*

“Non sono interessato a sviluppare film di finzione che raccontino cose contemporanee, perché mi sento disadattato rispetto ad un’estetica del presente” (Marcello 2017: 82-85). Questa dichiarazione di Marcello risale al 2017, e anche se il regista alla fine ha abbracciato la finzione – in ogni caso mai totalmente assente dai suoi film precedenti – è comunque rimasto fedele a quel sentimento di inattualità rispetto al presente, a quelle “cose contemporanee”, riversando questo sentire in *Martin Eden* attraverso degli anacronismi che si configurano, usando

le parole di Didi-Huberman, come “montaggio di tempi eterogenei” (Didi-Huberman 2000, ed. 2007: 19). L’ambientazione storica del film oscilla di continuo tra un periodo attiguo alla Seconda Guerra Mondiale e gli anni Settanta, senza nessuna soluzione di continuità o coerenza cronologica, uno spaesamento che raggiunge l’apice in un finale sublime, di una potenza onirica e poetica che coniuga visione e visionarietà, memoria allucinatoria e presagi luttuosi, in cui il tempo si sfalda, esplose e si condensa in ciò che resta, una *situazione* temporale (Deleuze 1985).

Martin, nella prima parte del film, è animato da un forte desiderio che lo spinge a compiere attraversamenti molteplici, migrazioni dettate da una ricerca che scandisce sempre un tempo produttivo, un ottativo segnato da scadenze ben precise, come la promessa di sposare Elena (Jessica Cressy) entro due anni, periodo necessario a diventare uno scrittore di grande fama. In questa fase iniziale il suo sguardo è frenetico, acceso da una *curiositas* che intesa come avidità degli occhi, come desiderio di conoscenza (Gunning 1989) è raffigurata attraverso le numerose soggettive del protagonista – solitamente rese da una macchina da presa estremamente mobile che si posa velocemente su squarci di paesaggio, corpi e volti, come durante il primo pranzo a casa di Elena. Dopo l’ellissi che oscura il suo successo – una delle più vistose differenze rispetto al romanzo – ritroviamo un personaggio-altro, quasi un doppio del primo Martin, corrotto da un tempo astratto, che per lo spettatore è un buco nero che segna l’irreparabile, non visibile ma percepibile in modo chiaro da alcuni cambiamenti eclatanti, la casa sfarzosa e soprattutto un corpo disfatto, consunto, privato della sua forza iniziale, del suo vitalismo, scavato da uno sguardo che ha ormai smesso di cercare e che nel finale non può che diventare sguardo veggente, in direzione però di un futuro ormai irrimediabilmente segnato dalla morte. Arrivando alla scena finale, dopo l’ultimo

incontro con Elena, Martin dalla finestra guarda la donna andare via insieme alla madre, quando viene colpito dal passaggio della versione giovane di sé, che subito insegue per strada. Il Martin ragazzo si volta per un'ultima volta, ma l'estraneità del suo sguardo rivolto al Martin adulto – e qui l'atmosfera onirica si rarefa a tal punto che è impossibile stabilire chi tra i due Martin sia il fantasma – sancisce una rottura, una scissione del soggetto ormai insanabile, un'impossibilità di conciliazione da cui scaturisce, attraverso il montaggio, una devastazione paesaggistica, nelle inquadrature ancora una volta virate al blu di un uomo che deambula tra la desolazione di rovine di pietra e relitti (Fig. 4). A questo punto il tempo cambia ancora una volta il suo corso e si scinde in un futuro che ha i tratti di una profezia: un primo piano di Elena con il volto coperto dal velo nero da funerale. Uno stacco ci riporta su un primo piano di Martin, occhi chiusi, seduto in spiaggia sullo sfondo di abitazioni diroccate. Riapre gli occhi, come se le immagini precedenti fossero state il frutto di un suo sogno, un delirio fantasmatico, una memoria futura, "un insieme instabile di ricordi fluttuanti, immagini di un passato 'in generale', che sfilano con una rapidità vertiginosa, come se il tempo conquistasse una profonda libertà. Si direbbe che all'impotenza motoria del personaggio risponda ora una mobilitazione totale e anarchica del passato" (Deleuze 1985, ed. 1989: 69). Martin, dunque, come ultimo atto, ci consegna le sue visioni, ancora una volta in un altrove indefinito in cui apprendiamo che è scoppiata la guerra, e in cui, però, la coalescenza di passato e presente permane nelle soggettive del protagonista che svelano la presenza non solo delle camicie nere, ma anche di un gruppo di migranti che inevitabilmente ci riconduce al presente del nostro paese. Visivamente nel mezzo di due fallimenti politici, circondato dunque da una catastrofe avvenuta e da una in atto, Martin non ha altra scelta che proseguire nell'unica direzione libera, ovvero ritornare al suo

elemento originario, il mare, rendendo il suicidio non solo una tragedia personale, ma anche un fatto sociale (Durkheim 1897), un'espressione intrinseca della natura della società moderna.



FIG. 4

Questa paratassi di tempi incongrui in un flusso nebuloso si ancora, a mio avviso, ad una dislocazione identitaria, ad una perdita che il soggetto socialmente (e intimamente) apolide sperimenta come spaesamento, come impossibilità di integrarsi perfettamente in un ambiente ostile – l'alta borghesia in questo caso – uno spazio chiuso e avverso, ma profondamente ambito. In questa direzione risulta illuminante l'incipit del romanzo, molto più del film, in quanto descrive minuziosamente il disagio di un corpo fuori posto. Martin si ritrova nella casa elegante e raffinata di Ruth (Elena nel film), terrorizzato dall'idea di non saper controllare il proprio corpo ingombrante, di cui avvertiamo gli scatti, il sudore, la rigidità, la paura di sfiorare

e far cadere oggetti e sopramobili. Un luogo domestico che si trasforma in un labirinto irto di pericoli, ma solo nella mente del protagonista, come rivela la scrittura visiva di London: “Fra un piano a coda e un tavolo centrale coperto di alte pile di libri, c’era abbastanza spazio per far passare una mezza dozzina di persone a spalla a spalla, e ciò malgrado egli tentò il passaggio con trepidazione. Le braccia pesanti gli penzolavano lungo i fianchi. Non sapeva che farsene, di quelle braccia e di quelle mani, e quando, alla sua mente eccitata, parve che un braccio fosse lì per sfiorare i libri sul tavolo, fece uno scarto indietro come un cavallo imbizzarrito, mancando per un pelo lo sgabello del pianoforte” (London 1909, ed. 1979: 21-22).

Questo senso di non appartenenza, di esclusione, ben visibile anche nel film, sarà il motore di un’ossessione, la brama di raggiungere una terra promessa, la ricchezza e la fama, tramite processi imitativi e identificazioni aberranti. Martin confessa subito ad Elena il suo desiderio: “ho deciso di essere come voi, parlare come voi, pensare come voi”, non a caso proprio nel momento in cui Elena lo ritrae, anticipando il suo tentativo di “addomesticamento”, e in cui la disparità tra i due è accentuata da un campo e controcampo in cui Elena, in piedi, guarda dall’alto verso il basso Martin, seduto (**Fig. 5**). Uno sradicamento, dunque, che come corpo fuori luogo, come deterritorializzazione identitaria, rivela anche un’asincronia derivante da una non-coincidenza tra le differenti temporalità delle varie classi sociali. Martin fin da subito lotta per non essere il semplice elemento residuale estraneo al tempo attuale (Bloch, 1935, ed. 1992: 93), ma nel fare ciò acconsente ad una perdita psichica, un’alienazione, che come visto nella scena finale, si risolve in una scissione insanabile. È interessante notare come, dopo la parentesi genovese, il nuovo incontro con Elena nella sua villa presenti delle variazioni visive rispetto alla scena del ritratto: questa volta è Martin ad essere in piedi, ed Elena seduta,



FIG. 5

dunque le inquadrature angolate dal basso verso l'alto gli conferiscono un nuovo status, coincidente con un cambiamento del suo desiderio, questa volta più autonomo e personale, quello di diventare scrittore (FIG. 6).

Eppure quest'identità di scrittore non basterà a preservare l'unità di un soggetto che prima tenta una regressione in una sorta di microcosmo arcaico-matriarcale nella campagna, tramite il personaggio di Maria, per poi ancorarsi alla figura paterna di Russ Brissenden, da cui verrà abbandonato in maniera improvvisa e traumatica. Il correlativo oggettivo del vascello che affonda, immagine d'archivio che per la prima volta nel film viene contaminata dall'audio del protagonista, dal pianto in particolare, segna quella rottura irreparabile, dopo la quale Martin si liquefa in uno stato fantasmatico, un morto nel regno dei vivi. Dopo l'ellissi, infatti, Martin riappare vestito di bianco (e lo sarà fino all'ultima scena, rispetto al blu predominante



FIG. 6

nella prima parte del film) con indosso una maschera, inequivocabilmente simile alla figura di Pulcinella, che come in *Bella e Perduta* “si fa maschera tragica, privata dei guizzi e dei lazzi che la connaturano esteticamente” (Ringozzi 2017), mediatrice tra la vita e la morte. Ubriaco e portato a letto dall’amico Nino (Vincenzo Nemolato) e dall’editore Renato (Maurizio Donadoni), Martin chiude gli occhi abbandonandosi al sogno, che ancora una volta assume la forma di un’immagine sbiadita e lontana, come fosse d’archivio, e che, rivolgendosi al passato, nuovamente riflette in modo implicito sulla difficile ricerca d’identità. L’atto del bambino che impara a scrivere ripetendo sul foglio il suo nome, in questo caso “Martin Eden”, è un’immagine di una memoria inconscia e sintomatica che fa riaffiorare il desiderio di affermazione identitaria, e che nella sua natura *zeitlos* ritorna come sopravvivenza, sconvolgendo ancora una volta un tempo che non si limita a scorrere, ma “*lavora*. Si costruisce e crolla, si

sbriciola e si trasforma. Scivola, cade e rinasce. Si seppellisce e risorge. Si decompone, si ricomponde: altrove o in altro modo, in tensioni o in latenze, in polarità o ambivalenze, in tempi musicali o in contratempi..." (Didi-Huberman 2002, ed. 2006: 294).

Il tempo si sgretola, dunque, dando vita ad un'emorragia visiva che sgorga irrefrenabile dagli occhi di Martin, ricordi personali, come quelli in cui è presente Briss, e ricordi di un'Italia tormentata dal fascismo, da un'innocenza perduta. L'atto finale, prima del suicidio, non può che condensare un nichilismo malinconico e intollerabile, come risposta ad un'industria culturale che disumanizza nel momento in cui "la sua ideologia fa ricorso soprattutto al sistema divistico preso a prestito dall'arte individualistica e dal suo sfruttamento commerciale" (Adorno 1958-67, ed. 1979: 61). Così Martin, ormai cosciente di essere una pedina nel sistema capitalistico, rifiuta l'aura mitica che un tempo ha desiderato con ardore, con non poche contraddizioni e disillusioni, sperimentando ancora una volta un'ulteriore scissione tra l'immagine che gli viene inculcata dal pubblico e la percezione che egli ha di sé stesso: "Lo scrittore Martin Eden non esiste. È un frutto delle vostre menti. Quello che avete davanti è un malandrino, un marinaio. Io non sono un mito. È inutile che ci provate, a me non mi fregate!".

3. Incontri e paesaggi

Il cinema di Pietro Marcello ha le sue ricorrenze, una metempsicosi figurale che si esprime tramite il ritorno di motivi, di umori e caratteri, come i luoghi di transito, i treni e le navi, il porto e il mare, quella mobilità di personaggi che camminano, deambulano, attraversano spazi eterogenei. Anche Martin Eden, come abbiamo visto, è un soggetto mobile, trattiene qualcosa del flâneur (e la sostituzione di Swinburne con Baudelaire non sarebbe casuale⁴) negli attraversamenti di una Napoli pittoresca e umana, in cui "le immagini di città sono appunto

esercizi di sguardo, modalità attraverso cui poter cogliere i dettagli, i movimenti fugaci, i segni delle molteplici temporalità che attraversano lo spazio urbano” (Dottorini 2008). Martin, ritornato a Napoli dopo il duro lavoro nell’acciaieria genovese, penetra nuovamente in quest’alcova familiare di sguardi in macchina che rassicurano e insieme minacciano, attraversa strade affollate d’istrionismo urbano, in cui “gli edifici vengono usati come palcoscenico popolare. Essi sono divisi in innumerevoli teatri dove l’azione si svolge simultanea. Balcone, cortile, finestra, passaggio, scalinata, tetto sono allo stesso tempo scena e palco” (Benjamin, Lacis, 1925, ed. 2007: 8). Una città, dunque, che diventa corpo pulsante e rivela anch’essa residui atemporali (FIG. 7-8), proprio come il suo protagonista che l’attraversa a ritmo di “Voglia ‘e turnà”⁵, una parentesi d’amore urbano, dunque, forse un tributo dello stesso Marcello che ‘casualmente’ appare proprio qui, dietro Marinelli, con una camminata sincrona (FIG. 9).



FIG. 7



FIG. 8



FIG. 9

Questa fluidità di movimento ritorna anche nell'elemento del mare, che si offre come possibilità e come condanna, come spostamento continuo o annegamento negli abissi, sicuramente un linguaggio differente rispetto a quello terrestre. Martin marinaio si scontra con l'immobilità di un mondo che ostacola l'ascesa sociale, se non a patto di seguire le sue leggi ben determinate, quelle leggi che permettono al personaggio di Gargiullo di far carriera, ma ripudiano un desiderio anarchico come quello del protagonista. Martin è il "poeta naufrago sui lidi di una terra straniera" (London 1909, ed. 1979: 133), un *savage* per Elena e il suo mondo. La differenza di classe diventa differenza razziale e nel romanzo ciò è maggiormente accentuato da un'introspezione più profonda del personaggio di Ruth, la cui ammirazione iniziale per Martin viene paragonata alle sensazioni insolite nel guardare gli animali feroci al giardino zoologico: "Ella era mossa dal solito impulso di domare l'essere selvaggio" (London 1909, ed. 1979: 94).

Questo desiderio di Ruth/Elena, insieme all'idealizzazione compiuta da Martin, complica le dinamiche tra *savage* e *conqueror*, e implicitamente tra maschile e femminile. Elena è l'incarnazione della *true womanhood* vittoriana, pia e devota alla famiglia – così come le altre donne presenti nel film raffigurano esclusivamente un ideale materno, evidenziato dagli abiti sobri e da pettinature ottocentesche: la sorella Giulia (Autilia Ranieri) è sottomessa ad un marito rude e violento (Bernardo, interpretato da Marco Leonardi); Maria (Carmen Pommella) è la madre lavoratrice buona e misericordiosa; e anche Margherita (Denise Sardisco) che in quanto figura opposta ad Elena potrebbe incarnare una carica sovversiva popolare, in realtà non ha alcuna *agency*, ma il suo unico destino è quello di essere la seconda scelta, rimpiazzo di Elena. Martin, dunque, è il polo catalizzatore attorno a cui ruotano queste figure spesso bidimensionali, sottoposte ad un processo di idealizzazione.

La donna amata viene vista dal protagonista non solo come un femminile etereo, ma come un porto di salvezza dalla sua condizione sociale, come “three-fold goddess of love, of knowledge and of beauty” (S. S. Baskett 1977: 207). Elena, dal canto suo, è cristallizzata nelle griglie della sua rigida educazione – la sua preoccupazione per le “parolacce” anche nell’ultimo incontro con Martin è l’estremo momento di rottura per cui tutto il pathos di un ricongiungimento, che scaturisce dall’emozione di un primo piano di una macchina instabile che ricomponne insieme i due volti, si sgretola all’improvviso, squarciando un velo da cui fuoriesce quel reale così intollerabile, l’inadeguatezza di Elena per Martin. Inoltre gli sguardi in camera della donna, in particolare nelle due inquadrature d’impostazione teatrale in cui Elena “declama” la lettera destinata a Martin, su uno sfondo neutro e irriconoscibile per cui il personaggio viene disancorato da un mondo concreto e reale (Fig. 10), se da un lato traforano

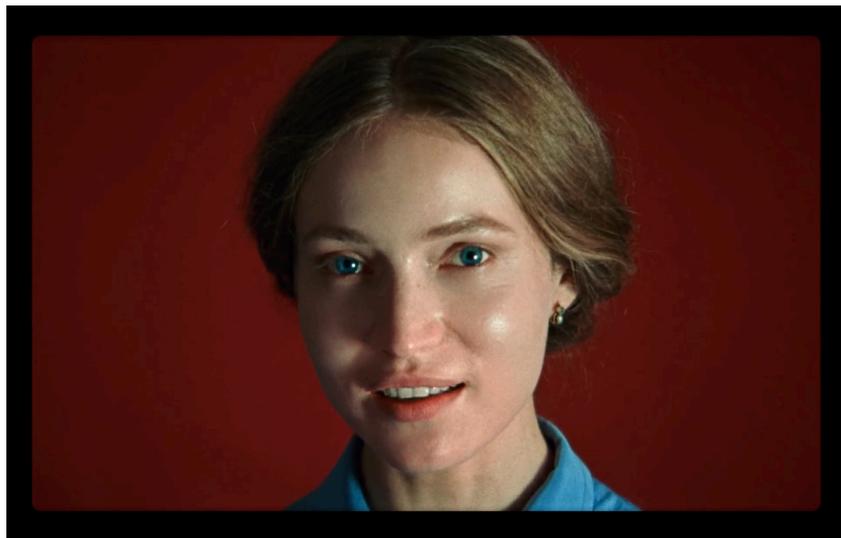


FIG. 10

brechtianamente l'illusione di realtà cinematografica, possono essere interpretate ancora una volta come immagini mentali di Martin, come se in definitiva Elena esistesse solo come una proiezione del protagonista.

L'ultimo di una serie di incontri e d'identificazioni impossibili è quello con Russ Brissenden. Russ (interpretato da Carlo Cecchi che in qualche modo doppia la parabola discendente di "un matematico napoletano"⁶) offre a Martin una possibile identità-altra, tramite la strada del socialismo. Ma il protagonista, contaminato dalle letture di Spencer e da un forte individualismo, non seguirà in pieno la strada del suo mentore, se non in negativo, ovvero duplicandone il suicidio. Una sovrapposizione postuma tra i due personaggi continuerà anche dopo la morte di Russ, quando critici e giornalisti affibberanno a Martin la paternità del poema *Effimera*, scritto in realtà da Brissenden.

Questo personaggio, che come spiega Braucci ha il compito di "sottolineare l'utopia come unica via alternativa ai massacri e alle delusioni della Storia, Novecento compreso" (Braucci 2020: 245), assume anche una sottile valenza metacinematografica nel momento in cui decostruisce la narrazione stessa cui stiamo assistendo, svelando l'impossibilità dell'intreccio romantico della storia: "Tu vivi in una favola Martin, la principessa e il marinaio!". Di conseguenza il socialismo non è solo una possibile strada di salvezza per Martin e per la sua scrittura, ma lo è anche per il cinema stesso, un cinema che nella rappresentazione filmica – nella scena che vede Martin e Elena in disaccordo sul film "edulcorato" appena visto – ha delle evidenti somiglianze visivo-cromatiche con il palco del comizio socialista cui il protagonista, spinto da Russ, prende parola per la prima volta: entrambi i luoghi sono in qualche modo accomunati, contrassegnati dal rosso vivido dei drappaggi.

Martin Eden, in definitiva, è un film poeticamente politico, lo è d'altronde tutto il cinema "personalissimo" di Marcello che come pochi riesce ancora a prendersi cura delle immagini, tramite un montaggio erede delle lezioni del *found footage* e delle avanguardie. Afflato poetico e politico si coniugano nella capacità di attraversare la Storia, tramite la riappropriazione di paesaggi che nella granulosità di pellicole ritrovate e rimstrate diventano spazi aptici (Bruno 2002) ed affettivi, in grado di stabilire inedite relazioni sensoriali tra spettatore e schermo. L'ibridazione dei linguaggi, dettata da un'audace sperimentazione che guarda politicamente alle immagini, disegna percorsi privi di indicazioni predefinite. L'archivio diventa il ventre dell'enigma, esibisce una parata di spettri che si fa danza intima con una memoria passata e futura.

NOTE

¹ Per questo film Marcello e Braucci hanno vinto il David di Donatello per la miglior sceneggiatura non originale.

² Grazie all'interpretazione di Martin Eden, Marinelli si aggiudica la Coppa Volpi alla 76^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

³ Nel film vi è una straordinaria eterogeneità di materiali d'archivio, alcuni presi in prestito da differenti archivi, come l'Archivio Istituto luce, Archivio nazionale cinematografico della resistenza, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Archivio storico poste italiane, Cineteca di Bologna, Cineteca fondazione Ansaldo, Criticalpast LLC, Deutsche kinemathek, Gosfilmofond of Russia, Rai radio televisione italiana. Altri frammenti invece appartengono allo stesso Marcello (si tratta di materiale girato precedentemente per altri progetti) e altri ancora sono stati girati appositamente per *Martin Eden*, ma "effettati" in modo da sembrare datati e omologarsi al resto del repertorio, dunque essenzialmente dei falsi *found footage* che ancora una volta problematizzano lo statuto dell'immagine. Anche i formati variano dal 16 al 35 mm. Come spiega Marcello in un'intervista:

“We also used some expired film stock. So many different formats that we then uniformed in the final editing. It’s a craftsman’s work, in a way” (Pietro Marcello in Cronk 2019: 11).

⁴ In un’intervista, Braucci spiega la scelta della sostituzione in questi termini: “we switched the Swinburne Anglo-Saxon reference to the French poet Baudelaire, because he was more important in Italian culture” (Maurizio Braucci in Cronk 2019: 9)

⁵ Anche la musica svolge un ruolo decisivo, raddoppiando su un ulteriore livello il gioco di intrecci temporali: “Even the score delights in anachronism, marked by a heavy synth bass that perforates the sacral reverb of a cappella and organ song, like a discotheque in a cathedral. And – why not? – ‘70s and ‘80s Europop throwbacks lend archival sequences a further sense of epochal collapse.” (Phoebe 2020: 34).

⁶ Il film di Mario Martone, *Morte di un matematico napoletano* (1992), racconta l’ultima settimana di vita, prima del suicidio, di Renato Caccioppoli, interpretato appunto da Cecchi.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Adorno, Theodor W. (1958-67), “Résumé über Kulturindustrie”, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, trad. it. di Elena Franchetti, “Ricapitolazione sull’industria culturale”, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Milano, Feltrinelli, 1979: 58-68.
- Agamben, Giorgio (2000), *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Baskett, Sam S. (1977), “Martin Eden: Jack London’s “Splendid Dream””, *Western American Literature*, 12/3: 199-214.
- Benjamin, Walter; Laci, Asja (1925), “Neapel”, tr. it. a cura di Hellmut Riediger, “Napoli”, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007.
- Bertozzi, Marco (2018), *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell’esperienza del cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio.
- (2012), *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio.

- Bloch, Ernst (1935), *Erbschaft dieser Zeit*, trad. it. a cura di Laura Boella, *Eredità del nostro tempo*, Milano, Il Saggiatore, 1992.
- Braucci, Maurizio (2020), "Spazioaperto: adattare *Martin Eden*", *Cinema e storia: rivista annuale di studi interdisciplinari*, 9: 241-245.
- Brunetta, Gian Piero (2007), *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Bari, Laterza.
- (2012), "Cinema italiano oggi: Eredità, tradizione, orizzonti narrativi, forme della speranza", *Annali d'Italianistica*, 30: 31-50.
- Bruno, Giuliana (2002), *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, trad. it. a cura di Maria Nadotti, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Monza, Johan & Levi Editore, 2015.
- Cati, Alice (2013), *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo, tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano, Mimesis.
- Chen, Phoebe (2020), "Collective Consciousness. The making and un-making of a novelist reflects the ebb and flow of a troubled century in Pietro Marcello's Jack London adaptation *Martin Eden*", *Film Comment*, 56/1: 32-35.
- Cocker, Emma (2009), "Ethical Possession: Borrowing from the Archives", *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*, ed. Ian Robert Smith, Scope e-Book: 92-110.
- Cronk, Jordan (2019), "No God But the Unknown. Pietro Marcello and Maurizio Braucci on *Martin Eden*", *Cinema Scope. Expanding the Frame on International Cinema*, 80: 6-11.
- De Gaetano, Roberto (1996), *Passaggi. Figure del tempo nel cinema contemporaneo*, Roma, Bulzoni.
- Deleuze, Gilles (1985), *Cinéma II – L'Image-temps*, trad. it a cura di Liliana Rampello, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989.
- Didi-Huberman, Georges (2000), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, trad. it. di Stefano Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, trad. it. a cura di Alessandro Serra, *L'immagine*

- insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Doane, Mary Ann (2002), *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Harvard University Press.
- Dottorini, Daniele (2008), "Rileggere Benjamin: la forma della città, la doppia immagine della modernità", *Cahiers d'études romanes*, 19, [14/09/2020], <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1688>.
- Durkheim, Émile (1897), *Le suicide. Étude de sociologie*, trad. it. di Rosantonieta Scramaglia, *Il suicidio. Storia di sociologia*, Milano, BUR – Rizzoli, 2010.
- Farnesi Camellone, Mauro (2016), "Contemporaneità e non-contemporaneità di Ernst Bloch. Una filosofia politica in eredità", *Filosofia politica*, 2: 339-350.
- Fgaier, Sara (2010), "Piccole e grandi storie", *Genova di tutta la vita*, ed. Daniela Basso, Milano, Feltrinelli.
- Gunning, Tom (1989), "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator", *Film Theory and Criticism*, eds. Leo Braudy e Marshall Cohen, New York, Oxford UP, 2009: 736-750.
- London, Jack (1909), *Martin Eden*, trad. it. a cura di Oriana Previtalli, Milano, BUR – Rizzoli, 1979.
- Marcello, Pietro (2017), "Un'idea di mondo", *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, ed. Dario Zonta, Roma, Contrasto.
- Montani, Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari, Laterza.
- Nichols, Bill (2001), "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde", *Critical Inquiry*, 27/4: 580-610.
- Parigi, Stefania, Uva, Christian, Zagarrìo, Vito, eds. (2019), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma, Roma Tre-Press.
- Pravadelli, Veronica (2007), *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio.
- Ringozi, Mattia (2017), "Pulcinella in celluloide: suggestioni di

cinema italiano dal dopoguerra a oggi", *Babel. Littératures plurielles*, 35, [14/09/2020], <http://journals.openedition.org/babel/4870>.

FILMOGRAFIA

87 ore – Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni, Dir. Costanza Quatriglio, IT, 2015.

Bella e perduta, Dir. Pietro Marcello, IT, 2015.

La bocca del lupo, Dir. Pietro Marcello, IT, 2009.

Favolacce, Dir. Fabio D’Innocenzo, Damiano D’Innocenzo, IT-CH, 2020.

Fuocoammare, Dir. Gianfranco Rosi, IT, 2016.

L’intervallo, Dir. Leonardo Di Costanzo, IT-CH-DE, 2012.

L’intrusa, Dir. Leonardo Di Costanzo, IT-CH-FRA, 2017.

Lazzaro Felice, Dir. Alice Rohrwacher, IT-CH-FRA, DE, 2018.

Le meraviglie, Dir. Alice Rohrwacher, IT-CH-DE, 2014.

Il passaggio della linea, Dir. Pietro Marcello, IT, 2007.

Le quattro volte, Dir. Michelangelo Frammartino, IT-DE-CH, 2010.

Martin Eden, Dir. Pietro Marcello, IT, 2019.

La strada dei Samouni, Dir. Stefano Savona, IT-FRA, 2018.

Terramatta, Dir. Costanza Quatriglio, IT, 2012.