

TRA STRATEGIE COMICHE E GROTTESCHE: IL CORPO E GLI ABITI NEL FILM DI ROBERTA TORRE "TANO DA MORIRE"

Patrizia Calefato
Università di Bari

1. Il comico e il grottesco: trans-stilistica

La lettura semiotica dei generi e degli stili discorsuali si orienta sempre più spesso a prendere in considerazione, più che i tratti salienti attraverso i quali generi e stili possano essere definiti nelle loro delimitazioni e differenze, soprattutto i luoghi di confine e di intersezione che permettono di mostrare le contaminazioni cui questi si espongono. Per la verità, già nel suo saggio del 1969, *Lo stile e la sua immagine*, Barthes proponeva quella che potremmo definire una "modellistica comune" dello stile, ispirato dalla convinzione che lo stile sia essenzialmente "un procedimento di citazioni, un corpo di tracce, una memoria (quasi in senso cibernetico), un'eredità radicata nella cultura e non nell'espressività" (1984: 133). Da questa convinzione Barthes trae la sua famosa metafora del discorso inteso come una sfoglia o una cipolla piuttosto che come un frutto con un nocciolo, nel quale la polpa sia lo stile o la forma e il nocciolo il messaggio.

Il genere -o se si preferisce, lo stile- comico si presta in modo esemplare a supportare questa metafora, dal momento che molteplici sono le "finestre" che esso apre sia nell'universo degli stili comunicativi, sia in quello dell'organizzazione di valori sociali condivisi. Un'organizzazione che, nella prospettiva del comico, si trova esposta a tutte quelle strategie di abbassamento, parodia, inversione semantica, ironia, che permettono di scorgere il valore e il suo contrario, il momento della valutazione e quello della transvalutazione.

Per dirla con Lotman, potremmo pensare all'effetto comico alla luce della categoria dell'"esplosione" data dall'intersezione di spazi di senso. Secondo Lotman, infatti, "il momento dell'esplosione è il momento dell'imprevedibilità" (1992: 155): si tratta di un'imprevedibilità che non va certo intesa come illimitatezza delle possibilità, bensì come la realizzazione di una possibilità nell'ambito di un determinato complesso di possibilità (v. ibidem). L'esplosione produce il senso come differenza. In relazione al comico, ricordiamo infatti in particolare come il cardine dell'effetto del motto di spirito, nelle sue diverse classificazioni secondo la nota analisi freudiana, sia determinato proprio da una strategia di spostamento imprevedibile del senso, che si realizza, ad esempio, nel gioco tra due significati socialmente stratificati di una medesima parola o espressione. L'effetto comico, insomma, passa attraverso la lavorazione di unità semiotiche che sono riconoscibili come essenziali e determinanti nell'ambito dei diversi discorsi. In questo senso, possiamo parlare di una "trans-stilistica" i cui tratti è possibile riconoscere esattamente nella dimensione reticolare, pluristratificata, del confronto tra discorsi.

2. Il corpo grottesco

L'aspetto semioticamente rilevante del comico, in confronto sia alla impostazione freudiana, sia a quella più strettamente linguistico retorica (Olbrechts-Tythecca), sia anche rispetto a una visione più filosofica (pensiamo al riso per Bergson), si caratterizza per due aspetti fondamentali:

1. la visione inter-testuale, in senso ampio, della generazione dell'effetto comico come istituzione di una strategia sociodiscorsuale complessiva;
2. l'individuazione di unità semiotiche la cui manipolazione produce la situazione e l'effetto del riso.

Riguardo al primo aspetto, ricordiamo come il comico abbia soprattutto a che fare con la sua rappresentazione, anche quando si tratta di comico involontario o quotidiano. Il comico cioè presuppone comunque una sottolineatura, un dito puntato, dunque si pone quasi naturalmente come un percorso stratificato e metasemiotico del senso. Teatro e cinema sono i luoghi in cui questa dimensione viene più esplicitamente realizzata, ma, come già detto, la comicità involontaria di una caduta su una buccia di banana può essere anch'essa considerata una performance, dal momento che presuppone almeno un attore e uno spettatore entrambi collocati nell'ambito della percezione dell'imprevedibilità o del "mondo capovolto" rispetto alla vita quotidiana.

Riguardo al secondo aspetto, si tratta di considerare a seconda dei testi quali siano le unità strutturali, verbali e non verbali, più esposte al lavoro della comicità.

Questo testo si concentra sull'intersezione tra il comico e il grottesco nell'ambito del cinema, in particolare prendendo in considerazione le modalità di realizzazione dell'effetto comico attraverso la manipolazione di unità semiotiche essenziali nel contesto del discorso filmico, quali il corpo e gli abiti. L'abito nel cinema funziona come unità strutturale portante che funge spesso come una sorta di "schermo nello schermo", un segno carico di senso in cui si appella, si prefigura e si indirizza il giudizio e il gusto dello spettatore¹. Il corpo, a sua volta, è il supporto organico di quelle trasformazioni stilistiche che condensano o da cui si diparte l'effetto comico (per esempio, il corpo di Charlot, con il suo abito caratteristico e il suo trucco di scena, è indispensabile nella realizzazione della gag).

Il corpo che genera il comico viene qui inteso come corpo grottesco, nel senso bachtiniano, e anche nel senso di corpo rivestito, nel quale il rivestimento è protuberanza carnevalesca, parodica seconda pelle, apertura e non delimitazione o confine. Il grottesco, con le sue caratteristiche di esagerazione, iperbole, indeterminazione, inversione semantica e glorificazione del basso e delle aperture corporee, permette un'analisi esemplare delle possibili molteplici trasformazioni del corpo, del decentramento percettivo degli oggetti, dell'esacerbazione del senso comune, tutti elementi che contribuiscono alla realizzazione della situazione e dell'effetto comico. Il grottesco apre altresì uno spazio immenso per una lettura semiotica dell'intersezione tra sfere della discorsività, basata sulla consapevolezza della mutua interpretazione possibile tra queste sfere. Così come il corpo grottesco può essere raffigurato, in una delle sue versioni, come un corpo nel momento in cui viene

¹ Per una trattazione completa del rapporto tra moda e cinema come macchine generatrici di senso e come "scritture" del corpo, si veda *Moda e cinema*, a cura di P. Calefato (1999), con testi, oltre che della curatrice, di A. Giannone, D. Celeste, G. Colaizzi, F. De Ruggieri, A. Alba.

ingoiato da un altro corpo, ingoiato a sua volta da un altro, ecc. come nell'immagine della carta della Ruota della fortuna nei Tarocchi, allo stesso modo questa interdiscorsività è una sorta di reciproco inghiottimento dei depositi culturali espresso nella forma della citazione. Come dice Barthes nel suo saggio sullo stile prima citato, "il lavoro stilistico dovrebbe essere contrassegnato dalla ricerca di modelli, di *pattern*: depositi di cultura espressi come ripetizioni, citazioni, stereotipi" (133). Nel momento in cui i tratti stilistici mostrano tali modelli, ne rendono anche evidente il distanziamento, in una sorta di ironico additamento.

3. Il film

Il film di Roberta Torre "Tano da morire" (1997) è un esempio recente e interessante di come le strategie di manipolazione eccessiva del corpo rivestito possano funzionare come forme di critica interna e metasemiotica di immagini stereotipate. Il film può infatti essere considerato come una demistificazione comica e grottesca della Mafia e come una critica sottile degli stereotipi attraverso cui la Mafia e l'Italia del Sud sono rappresentati nelle comunicazioni di massa, e particolarmente nel cinema. Il corpo è qui mostrato nelle sue modalità più kitsch e *camp*, intendendo con quest'ultimo termine, e sulla scia dell'analisi condotta da Giulia Colaizzi (in Calefato, 1999) che a sua volta richiama un saggio del 1967 di Susan Sontag, un gusto, una sensibilità, una concezione del mondo, che connota un luogo di tensioni e perturbazioni, di eccessi e di metafore, un modo per guardare, come dice Sontag, "ogni cosa tra virgolette".

Il film viene definito esplicitamente dalla regista come un "musical sulla Mafia". Il titolo è in assonanza con l'espressione italiana "T'amo da morire", pur non avendo comunque alcuna funzione strettamente denotativa, ma evocando piuttosto alcune sensazioni: il senso di morte che scaturisce dalla comunità della Mafia in cui il film è ambientato, da un lato; il forte senso del patriarcato espresso dal personaggio di Tano, dall'altro.

Tano Guarrasi (che è un personaggio realmente esistito) è uno dei tanti boss della mafia nel quartiere popolare di Palermo della Vucciria, la cui vita ruota intorno al suo colorito e affollato mercato della frutta e del pesce. Tano, che ha un negozio di macellaio, è gelosissimo delle sue sorelle che non possono sposarsi finché lui è in vita. La sua storia è raccontata da un narratore, una sorta di terza persona "off", ma anche "on" (è infatti uno dei personaggi, un amico di Tano), il cui ruolo richiama quello della tradizionale figura popolare del cantastorie. In Sicilia i cantastorie vanno (o andavano) in giro per i paesi raccontando vuoi le storie dei vecchi paladini di Carlo Magno, a cui fanno da supporto le rappresentazioni dei pupi, vuoi notizie del quotidiano usando in questo caso immagini naïf. Il ruolo del narratore è anche svolto da altri personaggi, come le sorelle di Tano, le donne d'onore al parrucchiere, altri amici di Tano, un giornalista che impersona se stesso, ecc. In questo senso, la storia è guidata da una narrazione corale a cui prende parte ogni personaggio, anche il meno importante.

Tutti gli attori sono dilettanti presi dalla strada, come si dice; non ci sono attori professionisti e questo è interessante dal punto di vista della concezione grottesca del corpo, per il fatto che i corpi non sono "trattati" per la comunicazione di massa, non sono "bei" corpi in stile Hollywood. Sono invece sgradevoli, esagerati, spesso eccessivamente grassi, rappresentando in questo allo stesso tempo il corpo nel suo realismo ma anche nella sua manipolazione, dal momento che l'effetto di realtà è lavorato, esagerato fino al grottesco.

La musica e le canzoni svolgono un ruolo sia narrativo che estraniante: tutti i personaggi agiscono infatti parlando, cantando e ballando -proprio come in un musical- presentando i vari flashback della vita di Tano, le loro idee sugli uomini e le donne, e sulla

Mafia. La colonna sonora è stata composta dal cantante napoletano Nino D'Angelo che è una star nell'Italia del sud, soprattutto in ambienti popolari. Tutte le canzoni sono in napoletano, una parlata molto distante da quella di Palermo. Con questa scelta Torre ha creato una sorta di koiné linguistica rappresentata dal napoletano considerato come un *trait-de-union* tra tutte le parlate popolari, forse non soltanto dell'Italia del sud.

4. Seppellire Tano, ridere della Mafia

Un giovane killer entra nella vita di Tano fingendosi innamorato della sua figlia adolescente. Usando la ragazza, l'uomo uccide Tano. Uno dei tanti omicidi di mafia che capitano ogni giorno in Sicilia...

Roberta Torre non usa né la solita via della denuncia né della retorica sulla mafia, ma preferisce seppellire la mafia con una risata usando strategie narrative e visive che esagerano le peculiarità sia del racconto che dei personaggi. La prima scena rappresenta il funerale di Tano: si tratta al tempo stesso di un funerale e di una processione carnevalesca con maschere grottesche che parlano tra loro della vita e della morte di Tano.

Nella concezione bachtiniana del grottesco, il rapporto tra la vita e la morte non si basa sull'opposizione. La morte, al contrario, è la naturale prosecuzione della vita. Nella semiotica dell'inversione, c'è sempre una nuova vita anche nella morte. La concezione grottesca del corpo suggerisce una continuità tra la morte e la vita, una ironia vicendevole espressa nelle maschere grottesche e nelle facce orribili che rappresentano la morte. Considerate entro un contesto di intersezione tra testi culturali, queste maschere rappresentano la metafora dell'alternanza incessante tra le feste e i funerali, la gioia e il dolore. Il funerale di Tano è seguito da una banda popolare che suona ritmi allegri. Due occhi emergono nel buio: sono gli occhi di un teschio, gli occhi della morte, mentre altri teschi danzano al suono della canzone popolare siciliana "Ciuri ciuri".

Ricorsivamente, compaiono nel film delle "donne d'onore" in un salone di parrucchiera. Le donne al parrucchiere sono un elemento fondamentale nella narrazione e il salone della parrucchiera può essere considerato un cronotopo, in senso bachtiniano, cioè un elemento spazio-temporale che condensa gli sviluppi più salienti della narrazione e la visione del mondo dei personaggi. Le donne vestono abiti apparentemente ordinari: a prima vista sembrerebbero donne dei quartieri popolari dell'Italia del sud. Eppure, i loro abiti sono di colori pacchiani, il loro trucco è eccessivo, i loro copricapi strani.

Il costume cinematografico racchiude in sé un modo di appellare lo spettatore, oltre che di caratterizzare un personaggio. In questo caso la strategia seguita dall'uso degli abiti enfatizza la valutazione che la regista si aspetta dagli spettatori sulla mafia: niente affatto uno sguardo mitizzante, come nella saga de "Il Padrino" ad esempio, ma uno sguardo dislocato, spostato, che può anche ridere della situazione rappresentata sullo schermo. L'effetto comico si realizza attraverso una situazione "di imperfezione" come la chiamerebbe Greimas, delle performance del corpo rivestito.

Anche il dolore sul cadavere di Tano ha un effetto comico, benché la tradizione di piangere ad alta voce sul corpo della persona defunta sia radicato nell'Italia del sud, dove, in certi luoghi, esisteva fino a poco tempo fa l'usanza delle prefiche che piangevano a pagamento il morto o la morta.

L'iniziazione di Tano alla mafia è rappresentato come una festa kitsch dove i mafiosi ballano e cantano nello stile della "Febbre del sabato sera". Tutti gli uomini hanno abiti esagerati: giacche eccessive, baffi ridicoli, pesanti catene d'oro, occhiali da sole, giacche di cuoio, fibbie pesanti, camicie aderenti. Lo stesso Tano è una sorta di maschera di Elvis. Gli uomini al night-club contrastano con i mafiosi tradizionali che vestono

completamente di nero, negli abiti e nei cappelli. Essi cantano un patto di sangue che viene spiegato dal narratore con queste parole: "La mafia è come la legge, solo che non è autorizzata".

In una seconda sequenza in cui appaiono le donne al parrucchiere, viene spiegata la legge di sangue della mafia che condanna i traditori. La donna con il polpo (la metaforica piovra forse) sulla testa dice che anche la madre non riconosce più suo figlio se diventa un pentito, assumendo così il nome di infame. La scena grottesca al parrucchiere si alterna con sequenze di vecchi che indossano la coppola e che mimano il gesto di "non vedo, non sento, non parlo".

5. Patriarcato

Il matrimonio della sorella minore di Tano, Franca, è interrotto dalla visione di un funerale. Forse una premonizione: Tano ritorna dalla morte dopo due anni allo scopo di prendere sua sorella e portarla con sé. Ancora una volta, la festa e il funerale: alternanza carnevalesca, che si realizza anche nel gioco tra i tempi della narrazione.

Tano era un vero padre padrone, un vero patriarca con le sue donne, sorelle, moglie o figlia. Il killer di Tano finge di essere innamorato di sua figlia, una grassa e sensuale ragazza che danza un appassionato rock'n roll col padre cantando, a proposito del suo innamorato "Io voglio" mentre Tano dichiara i suoi presunti diritti di proprietà su di lei.

Le donne al parrucchiere usano una varietà di parole per commentare il patriarcato, e forse questo è il momento più "femminista" del film, quello in cui invitano la parrucchiera a raccontare la sua storia. La parrucchiera ha ucciso il marito perché era stanca dei suoi continui tradimenti e delle sue botte. Canta che è meglio restare sola piuttosto che vivere con un "omm' e niente". Tutte le donne le dicono cantando "Hai ragione", esprimendo così con veemenza la loro condizione di schiave dei loro uomini. Esse percepiscono come la moglie-schiava di un mafioso può avere solo paura. Questa è una scena forte del film, sebbene l'argomento sia trattato in modo comico e grottesco, che trasforma in leggera la pesante atmosfera. La lotta politica delle donne contro il patriarcato è così filtrata dall'ironia. Questo è espresso attraverso stili dell'apparenza corporea: il pesce spada e le alghe sulla testa delle donne, le loro unghie chiassosamente dipinte, le ciglia finte, le pantofole eccentriche.

6. 'O Rap e Tano

La scena fondamentale del film è il Rap corale al mercato della Vucciria. Molte voci esprimono le loro idee su Tano cantando in quel modo particolare, il rap, che non richiede una speciale attitudine al canto. I personaggi possono infatti anche parlare seguendo il ritmo. Il rap diventa così una lingua comune nella musica che viene parlata in tutti i quartieri popolari del mondo, da Los Angeles a Soweto a Palermo. Il rap richiama anche la musica popolare del sud Italia, la tarantella, come dimostra anche il lavoro di gruppi musicali che sia a Napoli che in Salento vanno oggi alla ricerca di collegamenti antropologici tra le sonorità rap e i ritmi di possessione e di trance tipici delle feste religiose popolari.

C'è una sinergia tra il linguaggio musicale e quello del corpo rivestito, che si esprime in questa scena attraverso gli abiti esagerati dei personaggi. Il linguaggio musicale gioca un ruolo fondamentale, come linguaggio che articola nel ritmo il modo in cui gli esseri umani percepiscono ed esperiscono il mondo come tempo, spazio e corporeità. Ciò che il linguaggio musicale e quello del corpo rivestito hanno in comune particolarmente è

l'elemento sensoriale: l'abito e la musica sono forme attraverso cui il corpo sembra "sentire" il mondo circostante come amplificato.

La modalità grottesca in cui questo sentire si esprime può anche essere visto nel modo in cui tutti i personaggi manipolano il pesce, le verdure, la carne, i pomodori, che sono esposti al mercato. C'è una continuità carnevalesca tra il cibo e il corpo rivestito. Questa continuità richiama le parti basse del corpo, la confusione tra l'umano e l'animale, come pure sempre l'alternanza tra la vita e la morte che è rappresentata dai grossi pezzi di carne e dal sangue che bagna le mani del macellaio.

La scena della festa di matrimonio di Franca è emblematica in questo senso. Franca è uccisa da alcuni mafiosi durante il pranzo di nozze, in tal modo si realizza la premonizione avuta dalla visione del funerale di Tano di fronte alla chiesa. La morte di Franca è trattata metaforicamente nella scena del ballo con il fratello vestito nel suo grembiule da macellaio, mentre lei veste il suo abito da sposa.

I titoli di coda mostrano tutti i personaggi nei loro ruoli reali nella società ed evidenziano il fatto che siano tutti dilettanti. Questo svelamento, in realtà già previsto, ottiene anche un effetto comico, come se lo spettatore e la spettatrice fossero invitati a un confronto detronizzante tra la realtà e la finzione. Le strategie grottesche di rappresentazione del corpo agiscono così in questo film come una critica sia interna che metasemiotica di immagini stereotipate. Infatti, noi percepiamo le forme e la dimensione estetica dei corpi attraverso immagini che abbiamo già visto, forse in altri film, alla tv, sui giornali. Ma queste immagini stereotipate, nella loro complessità non solo visiva, ma che fa appello a esplicite sinestesie, sono manipolate sino all'eccesso, trasformate nelle loro stesse caricature. In questo modo la regista ha decostruito la funzione imperativa dell'immagine e ha creato una sorta di performance teatrale -un musical, appunto- usando un genere di discorso indiretto che addita la stessa finzione scenica. Quello dell'abito e quello del cinema sono così due linguaggi che possono sovvertire i ruoli codificati proprio rappresentandoli in modo surreale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHTIN, Michail (1965). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Einaudi, 1979.
 BARTHES, Roland (1984). *Il brusio della lingua*. Torino: Einaudi, 1988.
 CALEFATO, Patrizia (1999). (a cura di) *Moda e cinema*. Ancona-Milano: Costa & Nolan.
 COLAIZZI, Giulia (1999). "Il 'camp': travestimento e identità". In Calefato (1999): 85-101.
 GREIMAS, Algirdas J. (1987). *Dell'imperfezione*. Palermo: Sellerio, 1988.
 LOTMAN, Juri M. (1992). *La cultura e l'esplosione*. Milano: Feltrinelli, 1993.
 SONTAG, Susan (1967). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Dell.