

«SOMEWHERE»

di Sofia Coppola

USA, 2010, 98 min.

*recensione di Giuseppe Russo*

L'assegnazione del Leone d'Oro alla 67ª Mostra del Cinema di Venezia induce ad interrogarsi in maniera relativamente approfondita sul nuovo lavoro di Sofia Coppola, dopo i quattro anni di silenzio seguiti a *Marie Antoinette*. A giudizio del sottoscritto, gli argomenti a favore della pellicola sono complessivamente più numerosi e più rilevanti di quelli contro, e tuttavia alcuni motivi di dubbio e di perplessità rimangono. E non riguardano tanto l'opportunità o meno di vedere giudicata da Tarantino la sua ex ma la struttura narrativa del film, in particolare per alcune scelte di fondo nell'ideazione della trama e nella generazione dei personaggi. Nemmeno il fatto che si tratti di una pellicola tanto *home made* può essere motivo di critica seria: i riferimenti al rapporto con l'ingombrante padre della regista erano semplicemente inevitabili, altrimenti sarebbe stata una storia del tutto diversa; il fatto che il film sia stato prodotto in buona parte dal fratello è di per sé un elemento privo di rilevanza; affidare la colonna sonora in misura preponderante all'attuale compagno della regista, Thomas Mars (frontman dei Phoenix) può essere una scelta dettata semplicemente dal rapporto simbiotico ormai esistente tra i due, con risparmi di tempo, di soldi e di energie rispetto a soluzioni alternative. Ma è nella struttura complessiva del film in quanto tale, che alcune cose funzionano ottimamente ed altre meno.

La trama può essere suddivisa in quattro fasi logiche e cronologiche, che hanno nel rapporto tra il protagonista Johnny Marco (Stephen Dorff) e la figlia undicenne Cleo (Elle Fanning) l'ascissa ordinatrice dello svolgimento e da cui dipendono tutte le oscillazioni. Prendendo in prestito alcuni concetti usati in antropologia culturale, queste quattro fasi possono essere definite come: irruzione, escursione, avvicinamento, separazione. La prima, anche perchè interamente girata in questo semilegendario Château Marmont Hotel di Los Angeles (sulla cui cronistoria non è il caso di soffermarsi qui) è realizzata benissimo: l'ambiente risulta perfettamente familiare alla Coppola, che già aveva dimostrato di sentirsi perfettamente a proprio agio in locations alberghiere con *Lost in Translation* (2003), dove peraltro giocava anche in trasferta, e dunque non presenta punti bassi. L'irruzione della ragazzina nella vita del padre è realizzata senza la minima sfasatura e con un impatto sia emotivo che estetico davvero notevole. L'eccesso di benessere nel quale sguazza Johnny allegramente si presenta ben presto in tutta la sua miseria umana non appena inizia ad agire su di lui la presenza fisica e affettiva della figlia, troppo diversa da quel mondo per potervi soggiornare comodamente. Il rapporto tra i due, che si vedono raramente e si conoscono pochissimo, sviluppa i primi fuochi della sua ellisse già nella splendida sequenza in cui la ragazzina mostra al padre le sue capacità di pattinatrice sul ghiaccio: l'assenza assoluta di dialoghi e di sottofondi musicali accomodanti, sostituiti dal rumore delle lame dei

pattini che fendono la superficie della pista, è di certo un'idea ben riuscita poiché pone in evidenza l'incredibile leggiadria di Cleo, che sembra quasi una figura disegnata nell'aria, mai minimamente intaccata dalla brutalità dell'inevitabile attrito dei suoi pattini, mentre il padre se ne sta a bordo pista nel tentativo di capire cosa stia guardando, di riconoscere in quella purezza di forme e di linee armoniche qualcosa che dovrebbe essere stato generato pur sempre da lui. Già a questo punto del film, e siamo a poco più di dieci minuti dall'inizio del montato, Johnny è costretto a misurarsi con qualcosa che dovrebbe essere più piccolo di lui ed invece risulta enormemente più grande. L'irruzione ha avuto l'impatto che doveva avere.

L'escursione è rappresentata da una breve visita in Italia che la coppia effettua per ritirare un premio televisivo destinato all'uomo. Qui il lavoro della Coppola è senza dubbio facilitato: non ci vuole un grande sforzo per mostrare l'abisso di volgarità della nostra televisione; le è bastato selezionare un paio di elementi e proporli senza troppe sovrastrutture, in genere inquadrandoli dal basso come per focalizzare la soggettiva sulla ragazzina che osserva il padre fare la sua parte ridicola in questa specie di *Puppenspiel* per adulti beoti. Ma il viaggio ha anche lo scopo di mostrare come si modifica, se si modifica, il rapporto padre-figlia su un territorio diverso rispetto a quello abituale, e in quanto tale rappresenta una prova sia sotto il profilo umano che artistico-creativo. Come è stato osservato da chi si è interrogato sulle ragioni di fondo per cui, da *Gilgamesh* a *On the Road* di Kerouac, viaggiare affascina così tanto gli uomini e in particolare gli autori, «il viaggio è un'esperienza antropologica che ha un'affinità profonda con la scrittura. Entrambe scaturiscono da un atto di straniamento o, se si vuole, di spaesamento [*consistente in*] un allontanamento dall'universo familiare per proiettarsi nell'alterità e ridefinire poi la propria identità»<sup>1</sup>. E così, tra lo squallore dello show biz "alla milanese" e l'eccessivo sfarzo della loro camera d'albergo, i due sono messi alla prova nell'esercizio pubblico e privato delle rispettive soggettività, e l'unico esito possibile è il ritorno a casa al più presto.

È solo in questa terza fase che si approfondisce la dimensione affettiva del rapporto tra i due, e dunque si verifica il loro avvicinamento sul piano della intimità, il più delicato dei piani. La ridondanza (un po' eccessiva, per la verità) di motivi che hanno lo scopo di sottolineare quanto sia falso e privo di concretezza il mondo in cui vive Johnny, dalle schitarrate virtuali fatte con una celebre consolle elettronica alle feste di zombie (intesi come non viventi e non morti) che frequenta quasi ogni sera, fa da contrappeso logico e morale alle sequenze nelle quali si verifica l'inevitabile: la figlia che si prende cura del padre! E non si tratta tanto di epifania edipica quanto di rovesciamento dei ruoli: il Johnny nutrito per gioco dalla figlia – la stessa ragazzina alla quale, solo pochi giorni prima, durante l'escursione italiana, aveva fatto portare a letto anche 4 o 5 diversi gusti di gelato in piena notte solo per ribadire il potere conferitogli dai soldi e della notorietà – non è più il padre di quella creatura perché non è più in grado di nascondere la propria abissale indegnità di genitore. Il momento di massima intimità fra i due sta per capovolgersi fatalmente nel principio che determinerà la rottura.

---

<sup>1</sup> C. Bertoni e M. Fusillo, *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?*, in: AA.VV., *Il romanzo*, vol. IV (*Temì, luoghi, eroi*), Einaudi, Torino 2003, p. 40.

È molto opportuna la scelta della Coppola di dilatare questa parentesi cruciale nella lunga sequenza che mostra i due in silenzio pressoché totale ai bordi della piscina del solito Château Marmont, immagine poi scelta anche per la locandina del film. Si tratta di un momento particolarmente ricco di valenze simboliche, che andrebbe osservato e commentato con la massima neutralità di giudizio. In parte viene riproposto lo schema della sequenza sulla pista di pattinaggio, ma in una sintesi hegeliana di tutto ciò che è accaduto nel frattempo (lo smascheramento progressivo di Johnny nell'impossibilità di esercitare la sua funzione genitoriale) e con una crescita non-compensativa del personaggio della figlia. Mentre nella sequenza iniziale, infatti, Cleo veniva proposta come una figura angelicale, eterea, quasi asessuata, ecco che a bordo vasca, in bikini e con gli occhiali da sole Cleo diventa una promessa di donna. Ciò rinvia come minimo all'universo simbolico di Nabokov e all'elaborazione di *Lolita*, rispetto alla quale Cleo rappresenta per molti aspetti l'estremo opposto: lei non è affatto «la stessa bambina, le stesse spalle fragili e sfumate di miele, la stessa schiena nuda, serica e flessuosa»<sup>2</sup> che accende nella mente dell'adulto la fiamma del desiderio a causa della sua «vera natura, che non è umana ma di ninfa (e cioè demoniaca)»<sup>3</sup>; semmai Cleo è una tipica *jeune fille en fleur* del terzo millennio, che in quella sequenza supera ampiamente la condizione di bambina e preannuncia quella di donna, conservando tuttavia una radice di ninfa nelle sembianze, anche per volontà della regista. La natura ninfica di Cleo è infatti chiaramente suggerita in molti momenti della pellicola, compresa la sequenza usata nel trailer del film che mostra i due improvvisare un tè subacqueo stile *Alice in Wonderland* in quella stessa piscina. Ma fuori dell'acqua i due stesi al sole l'uno a fianco dell'altra corrono il rischio di non essere più padre e figlia, e quindi di precipitare nell'abisso nabokoviano. Se questo non accade, il motivo principale ha a che fare con quella che è nota come "ipotesi Sapir-Whorf", o "degli incommensurabili": se pensiero ed espressione si determinano reciprocamente, allora formano visioni del mondo troppo diverse tra loro per poter creare un interscambio privo di scarti. Ecco, tra l'inizio del film, con l'irruzione di Cleo nella vita del padre, e il momento in cui ha inizio la loro separazione si è determinato uno scarto antropologico tra i due di dimensioni tali da rendere impossibile la permanenza dell'uno vicino all'altra. Un rapporto diverso da quello padre-figlia non è possibile proprio a causa della purezza assoluta della ragazza, all'opposto di quanto accade con Humbert Humbert (che però *non* è il padre di *Lolita*) ma anche diversamente dal rapporto tra l'imbroglione per necessità e la sua piccola erede in *Paper Moon* (1973). Allo stesso tempo, proprio quella purezza ha gettato Johnny nel fondo di un abisso da cui non è possibile risalire: lo scarto fra i due si è fatto incommensurabile. È una situazione esplosiva: il padre non è capace di elaborare linguisticamente l'amore per la figlia e perciò si limita a sommergerla di regali del tutto superflui, la figlia è troppo piccola per diventare qualcosa di diverso da una figlia e perciò esprime il proprio affetto nei modi possibili per un'undicenne (frittelle e dolcetti), il pensiero resta intrappolato nelle immagini che mostrano i due avvicinarsi ma non toccarsi mai.

---

<sup>2</sup> V. Nabokov, *Lolita*, a c. di G.A. Mella, Milano, Adelphi 1996, p. 54.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 26.

Questo elemento è da considerarsi intrecciato con un altro, che forse contribuisce a spiegare il discutibile finale del film: Johnny Marco è un attore di enorme successo e di immensa popolarità, che però lo spettatore di *Somewhere* non vede mai recitare! A parte la premiazione in Italia, l'unica sequenza in cui viene messo in primo piano il suo lavoro di attore è un servizio fotografico pubblicitario per il suo ultimo film, nel quale si limita a punzecchiarsi con la coprotagonista. È di sicuro un attore, ma il pubblico del film non è in grado di valutarlo. Magari è anche bravo, ma le sue ipotetiche facoltà artistiche non vengono mai messe in azione per stabilizzare il rapporto con la figlia, poiché su quel territorio recitare non serve. È verosimilmente questo uno degli elementi più autobiografici portati da Sofia Coppola nel suo film, come è facilmente comprensibile. Ma in fondo era un attore anche il personaggio interpretato da Bill Murray in *Lost in Translation*, e tuttavia in quel contesto il suo essere attore contribuiva molto all'elaborazione del rapporto col personaggio interpretato da Scarlett Johansson. Qui invece l'essere attore non serve; evidentemente, non solo per il maggior divario di età fra i due personaggi, ma perché è entrata in gioco una dinamica, quella padre-figlia, rispetto alla quale recitare non è funzionale. E lo scarto che si è generato fra i due è tale che Johnny non sarebbe in grado di colmarlo nemmeno se fosse il miglior attore del mondo, e presumibilmente non lo è.

Ma proprio questa sua modestia complessiva in quanto essere umano rende problematico accettare il finale del film così come lo ha pensato la Coppola, che peraltro somiglia un po' troppo all'epilogo di alcuni film di Dreyer, al finale pensato ma poi rimasto irrealizzato di *Simón del Desierto* di Buñuel, e perfino ad una delle articolazioni conclusive di *Teorema* di Pasolini. L'abbandono improvviso della propria condizione di benessere una volta constatata la sua inconsistenza ontologica sul piano umano non ha una continuità logica con lo sviluppo del personaggio così come è stato presentato allo spettatore del film. Un epilogo di quel tipo si avvicina alla *metánoia* rigenerativa possibile solo in personaggi dotati già di un forte spessore umano ma impossibilitati ad esibirlo, che perciò abbandonano la condizione precedente quando infine la percepiscono come una gabbia non più tollerabile. Ma non è questo il caso di Johnny Marco, il quale non ha alternative davanti a sé perché non ha saputo sfruttare la propria posizione di individuo privilegiato per crescere né come uomo né come padre. La Coppola si limita a fargli parcheggiare la sua (ormai inutile) Ferrari lungo una strada di campagna e farlo camminare verso un *somewhere* nel quale dovrebbe forse ritrovare *something* utile a ricreare se stesso *somehow* dopo la scoperta della propria nullità. È sicuramente un finale aperto, ma il protagonista non è stato concepito come un personaggio in grado di reggere un finale di questo tipo. Non si può fare a meno di conservare una forte perplessità per questa scelta, che dovrebbe concludere la vicenda senza portarla a compimento, ma allo stesso tempo non ha sviluppato personaggi in grado di concluderla, con o senza compimento.