



Dickinson

<http://www.gendersexualityitaly.com>

g/s/i is an annual peer-reviewed journal which publishes research on gendered identities and the ways they intersect with and produce Italian politics, culture, and society by way of a variety of cultural productions, discourses, and practices spanning historical, social, and geopolitical boundaries.

Title:

Film Review: Più buio di mezzanotte (Darkest Midnight) Directed by Sebastiano Riso

Journal Issue:

[gender/sexuality/italy, 2 \(2015\)](#)

Author:

Stefania Rimini, Università di Catania

Publication date:

July 2015

Publication info:

gender/sexuality/italy, “Reviews”

Permalink:

<http://www.gendersexualityitaly.com/film-review-piu-buio-di-mezzanotte/>

Copyright information

g/s/i is published online and is an open-access journal. All content, including multimedia files, is freely available without charge to the user or his/her institution and is published according to the Creative Commons License, which does not allow commercial use of published work or its manipulation in derivative forms. Content can be downloaded and cited as specified by the author/s. However, the Editorial Board recommends providing the link to the article (not sharing the PDF) so that the author/s can receive credit for each access to his/her work, which is only published online.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](#)

Più buio di mezzanotte (Darkest Midnight). Diretto da Sebastiano Riso. Roma: Ideacinema S.r.l, 2014. 98 minuti.

Liberamente ispirato alla storia di Davide Cordova in arte Fuxia, il film racconta la feroce parabola di un adolescente (il debuttante Davide Capone) costretto da un padre ciecamente borghese (Vincenzo Amato) a rinnegare la propria natura androgina, a sopprimere le proprie inclinazioni sessuali per conformarsi all'etichetta di una società rigorosamente eteronormativa, secondo cui il vigore maschile, la potenza dei muscoli costituiscono una maschera rassicurante. Di fronte alla rabbiosa ostinazione paterna nulla può l'affetto della madre (Micaela Ramazzotti), troppo fragile – anche a causa di una progressiva cecità – per difendere le ragioni di un figlio diverso. La fuga è così l'unica scelta possibile per non subire molestie e brutali tentativi di rieducazione. Uscire di casa significa per Davide mescolarsi alle ombre di una città nera come la pietra lavica, ventre brulicante di quartieri e voglie, ma anche nido di relazioni finalmente aperte, libere, non convenzionali. La novità del film consiste nella scelta di portare sullo schermo angosce e desideri esistenziali solitamente censurati dal *mainstream*, ridotti a velato sottotesto, a mera appendice. Il cinema italiano fa ancora fatica a prendere in consegna la rappresentazione dell'omosessualità, ad eccezione di Ozpetek che però sta progressivamente scivolando verso una comicità facile e stereotipata, che sembra aver smarrito il graffio queer degli esordi. Il rigido binarismo maschile/femminile non è più categorico in ambito documentaristico, dove ormai da anni si assiste al racconto di esperienze di vita autenticamente fuori dalla norma. Si pensi a *La bocca del lupo* di Pietro Marcello (2010), a *Fuoristrada* di Elisa Amoroso (2014) e ancora a *Gesù è morto per i peccati degli altri* di Maria Arena (2015), tre opere che affrontano il tema della diversità senza riserve, con occhio lucido e intelligenza emotiva. Rispetto al trend produttivo contemporaneo, Riso compie una scelta coraggiosa e per certi aspetti audace, assegnando al carattere metamorfico di Davide e alla sua intermittenza di genere uno sguardo pieno, una traiettoria narrativa per niente ovvia.

A sorprendere è innanzitutto la prova d'attore del protagonista, un esordiente capace di esprimere le incertezze e le insidie dell'adolescenza. Corpo esile, folta chioma rossa, occhi incerti, smagati, voce suadente: sono questi gli indizi di un'identità in transito, sospesa tra maschile e femminile, tra dato biologico e pulsioni d'istinto. Capone attraversa il film come un *flâneur*, la sua espressività incarna con grande evidenza il desiderio del personaggio di sentire finalmente la vita con i sensi. La progressiva femminilizzazione del suo aspetto è più di un dettaglio visivo: i vestiti, il modo di camminare, la passione per il canto, spingono lo spettatore a entrare dentro il suo orizzonte emotivo, a dividerne angosce e aspettative. La sensibilità attoriale di Capone rende più facile la mediazione col pubblico per via di una grazia fatale, di un'innata predisposizione alla macchina da presa. Il suo volto è una mappa, un labirinto di lentiggini e contraddizioni, mentre i suoi occhi lasciano che lo schermo sia invaso dall'abisso che lo divora.

La solitudine di Davide è alleviata da un gruppo di "anime salve" – per dirla con De André – incontrate ai margini della città e subito diventate famiglia. Con loro condivide i luoghi di un vagabondaggio sentimentale irto di insidie, di assalti, nonché di qualche raro momento di felicità. I giardini della Villa Bellini e i vicoli di San Berillo sono i *topoi* di una giovinezza tormentata, venduta ai vizi, al disamore, eppure orgogliosamente rivendicata a dispetto di ogni logica benpensante. Questo coro negletto di ragazzi, ragazze e trans è una gang festante, audace, che vive per strada, di notte e di giorno, riparandosi sotto un albero della Villa Bellini, dentro un negozio di dischi o tra le poltrone di un cinema porno. C'è in questo sfacciato stare al mondo una "disperata vitalità" di ascendenza pasoliniana, ma anche il rischio di una facile tipizzazione. Pur non riuscendo a essere, per debolezza di scrittura, dei personaggi a tutto tondo, queste figure imprimevano al film una forza 'barbarica,' qualcosa di simile a quanto Pasolini andava scrivendo della Cabiria di Giulietta Masini. Dispiace che non si sia osato di più, perché un maggiore scavo nelle esistenze di questi giovani avrebbe garantito alla storia una presa più forte e un più alto grado di verità. La lunga carrellata del gruppo attraverso gli angoli di San Berillo può

somigliare a una sorta di audace, e dolorosa, via del piacere, ma reca con sé una smania estetizzante che alla fine convince poco. È immediato, quasi scontato, il ricordo delle passeggiate notturne di *Mamma Roma*, straordinaria messa in abisso del mestiere più antico del mondo; ma se Pasolini riesce in questi inserti a dar voce alla dolente esperienza della protagonista (anche con qualche ammiccamento), Riso trasforma l'immersione nel quartiere dell'amore mercenario in uno spot, in cui il degrado, l'emarginazione diventano un manifesto 'camp' decisamente troppo sfavillante. È indubbio che si tratti di uno dei momenti più interessanti del film, ma si fa largo l'impressione che la gaiezza, l'effervescenza dei corpi e degli scorci faccia torto al senso di tragedia, di abbandono, che pure aleggia in quelle strade. Di contro, vale a riscattare la sequenza (e resta come sottofondo per tutta la durata del film) il sentimento di *pietas* che unisce i personaggi, al punto da renderli quasi immuni alla violenza e alla cieca cupidigia di clienti e sfruttatori.

Catania assorbe le energie dei personaggi, inchioda i loro sogni, mostrando una bellezza consumata dal degrado: la regia di Riso è attenta nel restituire il fascino indiscreto della città, la sua irriverente fotogenia che si fa racconto nel racconto, mimando le intermissioni emotive dei personaggi. La dialettica sottile tra interni (la casa, il cinema, il negozio di dischi) ed esterni (la villa, le strade, San Berillo) serve a chiarire la sproporzione tra l'aspirazione alla libertà, all'amore e il chiuso cerchio dei legami di famiglia e di sfruttamento: gli spazi di autocoscienza e di verità si riducono sensibilmente, in fondo coincidono con qualche metro quadrato di giardino, con i sedili di una Renault 4 e con il vano buio di una soffitta. Luogo incantato *per eccellenza*, la soffitta è il regno della soggettività inquieta di Davide, culla di visioni e oggetti-feticcio, soglia di uno sguardo in grado di riflettere la propria immagine sdoppiata. La carrellata iniziale immette lo spettatore dentro un orizzonte frammentato, scomposto, una sorta di camera delle meraviglie, in cui luccicano stoffe, calze, nastri, "ritagli" di volti che disegnano un'ideale mappa identitaria, l'aspirazione a una bellezza proibita. Letteralmente fatta a pezzi poco più tardi dalla ferocia del padre, questa stanza segreta rende manifesti i *gender troubles* di Davide, ne riproduce l'ambivalenza, e costruisce uno spazio fantasmatico a mezza via fra realtà e immaginazione, decisamente più caldo di quello che accoglie le sue prime esperienze sessuali.

In controtendenza rispetto alle consuetudini del cinema *queer*, Riso sceglie di spostare fuori campo (o dietro i vetri) l'eros, il contatto tra corpi, l'iniziazione sessuale, la violenza. Forse è per pudore che la macchina da presa arretra di fronte al primo rapporto di Davide, consumato con il gigolò che tanto gli fa battere il cuore. L'amplesso tra i due viene filtrato dalla semitrasparenza di una porta, che lascia solo intravedere le sagome dei ragazzi; è la colonna sonora a trasferire sullo schermo, per la ridondanza di rumori sordi, il senso di un incontro crudo, meccanico, privo di ogni tenerezza. Non c'è da aspettarsi molto da una storia che pare tradursi nel graffito "l'amore ti fotte," inquadrato a più riprese sul muro di San Berillo, eppure sappiamo – grazie a opere come *Something must break* di Bergsmark (2014) – che perfino le relazioni più complicate e ambigue possono riservare sequenze di carnalità accesa, gioiosa, libera. La scelta di rimuovere dal quadro l'iniziazione di Davide non convince del tutto, mentre in fondo è comprensibile ed efficace l'ellissi visiva del rapporto sessuale fra Davide e il protettore dei 'ragazzi di vita' di San Berillo, un uomo apparentemente perbene, che irretisce con eleganza, interpretato da un Delbono in stato di grazia. L'attore trasferisce al personaggio tratti di livida sgradevolezza e si concede il gusto di una citazione *cult*: poco prima di sedurre il giovane, canticchia a bassa voce il ritornello di *Each man kills the things he loves* richiamando alla memoria la straziante interpretazione di Jeanne Moreau in *Querelle de Brest* di Fassbinder (1982). L'eco di Fassbinder (e di Wilde) fa precipitare ancora una volta lo sguardo nell'abisso di specchi velati.

STEFANIA RIMINI
Università di Catania