

Universität Wien
Bachelorstudium Romanistik Italienisch
Seminar: Nuovo Cinema Italia
Leitung: Ass.-Prof. Mag. Dr. Daniel Winkler
Sommersemester 2020

Gabriele Mainetti

Lo chiamavano Jeeq Robot

Un supereroe tra realtà e fantasia

Anna Maria Della Rocca
Matrikelnummer: 01637907
Email: a01637907@unet.univie.ac.at

Indice

1.	Introduzione.....	2
2.	Il cinema italiano contemporaneo.....	3
2.1.	Nuovo Cinema Italia – La Rinascita?	3
2.2.	Il neo-neorealismo	5
2.3.	I generi del cinema italiano contemporaneo	6
3.	<i>Lo chiamavano Jeeg Robot</i> e gli anime giapponesi	7
3.1.	La storia di Jeeg Robot	7
3.2.	Il film di Mainetti: genesi, sinossi e protagonisti.....	9
3.3.	Sinossi del film	10
3.4.	I personaggi principali	10
4.	Fantascienza e supereroi in Italia.....	12
4.1.	I supereroi italiani al cinema.....	14
4.2.	Eroi, antieroi e supereroi.....	15
4.3.	Il mito del supereroe in Italia	17
4.4.	Gli antieroi italiani: il fumetto nero	18
4.5.	Il viaggio di Enzo: l’anti(super)eroe	18
5.	Il neorealismo e il (neo)neorealismo di Mainetti.....	19
5.1.	Il neorealismo italiano.....	19
5.2.	Perché <i>Lo chiamavano Jeeg Robot</i> è (neo)neorealista	20
5.2.1.	I luoghi del film e il contesto sociale.....	21
5.2.2.	Il dialetto.....	22
5.2.3.	Attori non professionisti	23
5.2.4.	Enzo vs. Accattone	23
6.	L’originalità di <i>Lo chiamavano Jeeg Robot</i>	26
7.	Estetica del film e analisi delle sequenze	27
7.1.	Prima sequenza: L’inseguimento iniziale	28
7.2.	Seconda sequenza: L’appartamento di Enzo	29
7.3.	Terza sequenza: Non sono una signora.....	31
7.4.	Quarta sequenza: Crisi di panico di Alessia	33
7.5.	Quinta sequenza: I ricordi di Enzo.....	35
7.6.	Sesta sequenza: Il duello tra Enzo e lo Zingaro	37
8.	Conclusioni.....	39
9.	Bibliografia e altre fonti	40

1. Introduzione

In questa mia dissertazione parlerò di *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti, un film uscito nel 2015 dopo anni di “gestazione” e rifiutato da tanti produttori perché considerato inadatto al pubblico italiano, tanto che poi il regista, praticamente un esordiente al suo primo lungometraggio, ha deciso di produrlo da sé.

Il motivo per cui ho scelto questo film è perché mi aveva incuriosita soprattutto per via del titolo. Il riferimento a Jeeg Robot, un supereroe di una serie d’animazione giapponese, non può passare inosservato ad una persona cresciuta in Italia a pane e cartoni animati. Inoltre avevo sentito da più parti recensioni e giudizi favorevoli, molti addirittura entusiastici. Già dopo la prima visione mi sono resa conto che non è un semplice film di fantascienza come potrebbe sembrare a prima vista, né una rivisitazione della storia di Jeeg Robot, e non è nemmeno una commedia anche se ci sono momenti comici. È molto difficile classificare questo film in un unico genere, infatti è un prodotto nuovo e originale dove ogni dettaglio è ben studiato e dove le scelte del regista ti sorprendono in continuazione. La storia ha una struttura classica, ma ci sono diversi livelli intermediali, difatti il film è ispirato ad un anime giapponese che a sua volta è tratto da un manga. All’inizio c’è una sorta di passaggio dall’anime al film e poi c’è un ritorno all’anime soltanto alla fine, quando il protagonista diventa un supereroe a tutti gli effetti. Quello che andrò a far vedere è che si tratta in primo luogo di un film ibrido perché ha contaminazioni di generi diversi. Si va dalla fantascienza alla commedia, dal *noir* all’*action-movie* passando anche per il *cinematico*, come viene definito quel cinema tratto dai fumetti. In secondo luogo il nostro supereroe è a metà tra fantasia e realtà, una sorta di supereroe neorealista dunque. Troviamo infatti molti richiami e citazioni che si rifanno al cinema tradizionale e vanno indietro fino al neorealismo, ma nello stesso tempo ci sono elementi nuovi, e forse l’aspetto più originale è proprio la presenza di un supereroe in una ambientazione italiana. Vedremo infatti che non ci sono stati molti supereroi italiani prima di *Lo chiamavano Jeeg Robot* e già questo lo rende innovativo.

Questo film segna una pietra miliare perché restituisce freschezza e originalità al cinema italiano, oramai troppo fossilizzato o nel cinema d’autore o nel cinema di genere, in particolare nella commedia. È un’opera che unisce ironia, divertimento ed effetti speciali ad un contesto “realista”, che lo rendono unico e quindi diverso.

2. Il cinema italiano contemporaneo

Prima di passare a parlare del film in oggetto è importante illustrare la situazione del cinema italiano degli ultimi trent'anni, soprattutto in merito ai generi e alle tematiche affrontate dai nuovi cineasti e fare una piccola escursione tra le ultime tendenze.

2.1. Nuovo Cinema Italia – La Rinascita?

Si parla di Nuovo Cinema Italia per sottolineare quella che è stata chiamata la rinascita del cinema italiano. Rinascita perché il cinema italiano ha attraversato una crisi profonda dopo la morte di grandi maestri come Fellini, Antonioni, Visconti e Rossellini, tanto per citarne alcuni. La crisi inizia già tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta e i fattori sono molteplici: difficoltà per i nuovi registi di mettersi a confronto con i cosiddetti “mostri sacri” (un’eredità difficile da eguagliare), l’avvento delle televisioni private che portano via gli spettatori dalle sale, pellicole di scarsa qualità che vogliono copiare i *blockbuster* americani. A partire dalla fine degli anni ottanta si cominciano a notare segnali di ripresa. Film come *Il ladro di bambini* (1992) di Gianni Amelio, *La vita è bella* (1997) di Roberto Benigni, *Mediterraneo* (1991) di Gabriele Salvatores o *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) di Giuseppe Tornatore, diventano successi internazionali e vincono premi importanti. In particolare Benigni, Tornatore e Salvatores si aggiudicano un Oscar per i loro film. Sono numerosi i giovani registi che emergono negli anni novanta e anche i temi trattati sono diversificati. Accanto al sempre eterno genere della commedia italiana, si affiancano temi più impegnativi come l’omosessualità o la politica.¹ Tuttavia nonostante le brillanti affermazioni di alcuni film, verso la fine degli anni novanta alcuni titoli di giornali continuano a parlare di crisi del cinema lasciando intendere che questi sono stati casi isolati. Persino l’ANICA, l’associazione dei produttori cinematografici, pubblica su “Cinema d’oggi” un articolo poco ottimista sul futuro del nostro cinema. “L’industria cinematografica nazionale sta morendo. Il successo di alcuni titoli, taluni positivi dati statistici di carattere generale, non devono illuderci e illudere”.²

A cavallo degli anni duemila diminuiscono notevolmente le sovvenzioni statali a favore di produzioni cinematografiche e nello stesso tempo si avverte un calo di spettatori nonostante la diffusione sempre maggiore dei multisala. La concorrenza del cinema americano e la cattiva qualità di alcune produzioni, non solo a causa del *budget* ridotto, contribuiscono ad allontanare soprattutto il pubblico più giovane. I film che hanno successo al botteghino sono i cosiddetti cinepanettone, ovvero film comici per famiglie in uscita solitamente sotto Natale, che sfruttano uno schema e un umorismo oramai collaudati da oltre vent’anni.

¹ Cfr. Wagner/Winkler, 2010, 7-8.

² Brunetta, 2007, 611.

Ciononostante nei primi anni duemila ottengono un successo inaspettato film come *Tre metri sopra il cielo* (2004) di Luca Lucini, tratto dall'omonimo romanzo di Federico Moccia, oppure *Notte prima degli esami* (2006) di Fausto Brizzi che si focalizzano su storie di adolescenti e hanno il merito di riportare al cinema il pubblico giovane. Nello stesso tempo i cosiddetti film d'autore pur riscuotendo un discreto successo di critica riescono a malapena ad arrivare nelle sale. Contrariamente all'Italia però, il pubblico straniero, soprattutto quello più colto, sembra essere ancora affezionato al cinema italiano sia grazie ai grandi maestri del dopoguerra che per le affermazioni internazionali di registi più recenti.³

Un altro fenomeno importante da osservare nel nuovo cinema italiano contemporaneo è la perdita da parte di Roma della egemonia produttiva che aveva rivestito fino alla fine degli anni novanta. Negli ultimi venti anni sono nate in quasi tutte le regioni italiane le cosiddette *Film commission*, autorità amministrative con il compito di sostenere il cinema italiano, facilitando le produzioni sia nella ricerca dei luoghi per le riprese sia nell'ottenimento di permessi speciali per girare il film. Queste *Film commission* hanno inoltre contribuito a valorizzare siti di interesse turistico e a pubblicizzare luoghi che hanno richiamato un afflusso di visitatori sul proprio territorio.⁴ In realtà la decentralizzazione da Cinecittà delle produzioni cinematografiche è un fenomeno iniziato già verso la metà degli anni ottanta quando alcuni registi si sono spostati a girare film nell'Europa dell'Est, soprattutto per quelle opere che richiedevano un gran numero di comparse.⁵

A partire dal 2006 tuttavia sembra registrarsi in Italia una inversione di tendenza, il pubblico nelle sale aumenta e una ventina di film superano il milione di incassi. Tra questi vanno ricordati *Il mio miglior nemico* di Carlo Verdone, *Anplagghed al cinema* di Aldo Giovanni e Giacomo e *Notte prima degli esami* di Fausto Brizzi già citato in precedenza, tutti film usciti nel 2006.⁶

Si può affermare quindi che il cinema italiano ha avuto più di una ripresa e più di una ricaduta. Il successo dei film della fine degli anni novanta ha ridato all'Italia visibilità e prestigio a livello internazionale, ma al contempo i primi anni duemila hanno portato un calo di spettatori nelle sale. A questa crisi di pubblico è succeduta una nuova ripresa verso la metà degli anni duemila. Sono tanti i nuovi registi, giovani e di talento, che arricchiscono il nostro panorama cinematografico, ma, come sottolinea Gian Pietro Brunetta, "nessuno degli autori di un film degli ultimi anni[...]sembra voler recidere il legame con la tradizione dei maestri".⁷

³ Cfr. Brunetta, 2007, 612-619.

⁴ Cfr. Brunetta, 2007, 625.

⁵ Cfr. Brunetta, 2012, 37.

⁶ Cfr. Brunetta, 2007, 651.

⁷ Brunetta, 2012, 40.

2.2. Il neo-neorealismo

Si comincia a parlare di neo-neorealismo alla fine degli anni ottanta dopo l'uscita di film di "forte colorazione sociale"⁸ come *Ultrá* (1991) di Ricky Tognazzi, *Mery per sempre* (1989) di Marco Risi, *Crack* (1991) di Giulio Base. Sono film molto crudi, descrivono il degrado sociale, ambientati nelle periferie povere, dove droga e violenza sono i temi principali. È un tipo di cinema che tenta di opporsi a quel "cinema carino" degli anni ottanta allo stesso modo come il neorealismo si opponeva al cinema dei "telefoni bianchi".

Negli anni novanta sono tanti i temi sociali affrontati dai cineasti nelle loro opere. Si va dal degrado sociale all'emarginazione. L'immigrazione ha un ruolo chiave in film come *Pummaró* (1990) di Michele Placido o *L'articolo 2* (1994) di Maurizio Zaccaro. Entrambi i film raccontano storie di extracomunitari venuti a lavorare in Italia che devono fare i conti, anche se in maniera differente, con la loro "diversità". Nella pellicola di Placido vengono affrontate tematiche come lo sfruttamento della manodopera clandestina, il caporalato e il razzismo, mentre nel film di Zaccaro il protagonista deve relazionarsi con i problemi derivanti dall'aver due mogli legittime in Italia. In particolare il tema del "diverso" è un aspetto ricorrente anche in altri film del periodo, non soltanto in senso etnico, ma anche in senso mentale. Vanno ricordati, tra gli altri, film come *Un'altra vita* (1992) di Carlo Mazzacurati o *Il grande cocomero* (1993) di Francesca Archibugi. Altre tematiche trattate in quegli anni sono le ideologie politiche, terrorismo, mafia e camorra.⁹

Il termine neo-neorealismo o "revival neorealista"¹⁰ è tornato alla ribalta negli anni duemila per la vicinanza di molti film non solo al mondo reale, ma anche allo stile, all'etica e al rigore tipici del neorealismo. Tra alcune pellicole più recenti del nuovo millennio vanno citati *L'isola* (2003) di Costanza Quatriglio che rievoca le atmosfere di *Stromboli* (1950) di Rossellini, oppure *Anche libero va bene* (2006) di Kim Rossi Stuart che si rifà a *I bambini ci guardano* (1944) di De Sica o ancora *Tornando a casa* (2001) di Vincenzo Marra che ricrea una sorta di verismo simile a *La Terra trema* (1948) di Visconti.¹¹

Rispetto al neorealismo, nel cinema contemporaneo cambia il contesto storico e sociale. Nel neorealismo i temi principali sono la ricostruzione, la povertà e la solitudine seguiti alla fine della guerra. Quelli del Nuovo Cinema Italia del nuovo millennio continuano ad essere simili a quelli degli anni novanta come l'immigrazione, la criminalità organizzata, la politica, il terrorismo e l'emarginazione sociale, ma con una certa adesione alla realtà circostante. Cresce

⁸ Zagarrío, 2012, 96.

⁹ Cfr. Zagarrío, 2012, 100-102.

¹⁰ Zagarrío, 2012, 96.

¹¹ Cfr. Zagarrío, 2012, 96-98.

inoltre negli ultimi anni la produzione di film regionali spesso anche in dialetto. Accanto a questo cinema “reale” caratterizzato in parte anche da attori non professionisti, *location* originali, dialoghi in dialetto, macchina da presa quasi documentaristica, che sono aspetti comuni anche al neorealismo, troviamo anche un cinema di genere, cioè il cinema popolare e di consumo.

2.3. I generi del cinema italiano contemporaneo

Un elemento che contraddistingue il cinema italiano contemporaneo, soprattutto del duemila, e che ha contribuito anche al suo successo, è la vicinanza allo spettatore il quale è maggiormente coinvolto perché ha familiarità sia con i temi trattati, sia con le atmosfere e i linguaggi dei film. Un altro aspetto è il ritorno al cinema di genere, come accennato prima, che per tanto tempo era stato snobbato da molti cineasti.¹² Oltre alla commedia all’italiana, che è il genere più longevo del cinema italiano, ritornano il *noir*, il *thriller*, l’*horror*, i film documentari, soprattutto i *road-movie*, e poi ci sono i nuovi film realizzati con tecnologia digitale. Nell’ambito delle commedie rientrano anche i cosiddetti “cinepanettoni” tipici del periodo di Natale e i più recenti “cinecocomeri” o *beach movie* che al contrario hanno uscite estive con lo scopo di rimpiazzare il posto lasciato libero dai *blockbuster* americani durante l’estate.¹³ I film con temi politici sono spesso quelli che rientrano nel genere *noir* o *thriller*, mentre i *road-movie* sono tipicamente storie che descrivono un viaggio e dove i mezzi di locomozione possono variare dall’auto al treno alla moto e così via.

Un altro genere molto in voga negli ultimi anni è quello dei cosiddetti *teen-movie*. Tipicamente si tratta di trasposizioni cinematografiche di bestseller italiani. Film come *Melissa P.* (2005) ispirato dal romanzo *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire* di Melissa Panarello, o *Scusa ma ti chiamo amore* (2008) tratto dall’omonimo romanzo di Federico Moccia, diventano successi anche al botteghino e, come già menzionato nel capitolo precedente, hanno il grande pregio di riportare nelle sale soprattutto il pubblico giovane.¹⁴

Infine ci sono i film ibridi che hanno contaminazioni da generi diversi, di cui un esempio è *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone che si pone ambigualmente tra finzione e realtà, “né romanzo e né reportage, né narrativa e né giornalismo, o forse tutte queste cose messe insieme”.¹⁵ Un aspetto comune a molti film degli anni duemila è la loro origine letteraria non solo per quanto riguarda i *teen-movie*, con gli esempi citati prima, ma per molti altri film, non ultimo proprio *Gomorra* ispirato all’omonimo romanzo di Roberto Saviano.

¹² Cfr. Uva, 2009, 306-307.

¹³ Cfr. Uva, 2009, 313-314.

¹⁴ Cfr. Uva, 2009, 314-315.

¹⁵ Uva, 2009, 318.

Tornando al nostro film, abbiamo già accennato che *Lo chiamavano Jeeg Robot* si può considerare un film ibrido, infatti ha elementi di generi diversi e si fa fatica a classificarlo come un semplice *sci-fiction movie*. Al contrario degli esempi citati sopra però l'origine non è letteraria ma viene dal fumetto giapponese. Questa combinazione tra manga, fantascienza e tradizione italiana lo rende diverso da qualunque altro film precedente.

3. *Lo chiamavano Jeeg Robot* e gli anime giapponesi

Tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta arrivarono in Italia una valanga di cartoni animati giapponesi trasmessi per lo più da televisioni private, ma in parte anche dalla RAI. Tra i primi ad essere mandati in onda in quegli anni vi furono in particolare gli anime di tipo *mecha*, vale a dire eroi meccanici o robot di dimensioni enormi. Fin dai primi episodi queste serie d'animazione riscossero un successo straordinario soprattutto tra il pubblico dei giovanissimi a cui erano indirizzati, tanto da far nascere un vero e proprio fenomeno di massa non solo televisivo, ma anche socioculturale. Il fenomeno degli anime si estese a tal punto che alle prime serie ne seguirono altre, anche di genere totalmente diverso come ad esempio *Candy Candy* (1976-1979) e *Anna dai capelli rossi* (1979) nel 1980, *Lady Oscar* (1979) nel 1982, o la serie su *Heidi* (1974) trasmessa in Italia nel 1978. Si può affermare dunque che a partire da quegli anni fino ad adesso si sono succedute intere generazioni di italiani che hanno amato e continuano ad amare tuttora gli anime giapponesi. Tra i *mecha*, che fu un genere molto in voga nei primi anni ottanta, vanno ricordati *Ufo Robot Goldrake* (1975-1977), *Mazinga Z* (1972-1974) e *Jeeg Robot d'acciaio* (1975-1976) tutti ispirati dai rispettivi manga di Gō Nagai, uno dei più grandi fumettisti giapponesi, considerato anche l'inventore del genere *mecha*.

In Italia la serie di *Jeeg Robot d'acciaio* arrivò nel 1979 e fu trasmessa inizialmente da alcune televisioni private locali. La serie era composta di quarantasei episodi della durata di circa ventidue minuti.¹⁶

3.1. La storia di Jeeg Robot

Il prof. Shiba, durante degli scavi archeologici rinviene una antica campana di bronzo, dotata di enormi poteri. Per evitare che l'oggetto finisca nelle mani sbagliate la fa impiantare nel petto del figlio, Hiroshi Shiba, rendendolo invulnerabile. Molti anni dopo assistiamo al risveglio del popolo Yamatai da un sonno millenario. Questa gente è guidata dalla crudele regina Himiko che per riportare il suo regno agli antichi splendori del passato ha bisogno della campana di

¹⁶ Genna, 2003/18, <https://www.antoniogenna.net/doppiaggio/anim/jeegrobotdacciaio.htm> (23.07.2020).

bronzo e cerca a tutti i costi di riappropriarsene.¹⁷ Come si intuisce l'eroe della serie è proprio Hiroshi il cui compito è di salvare l'umanità dalla follia di Himiko e dei suoi seguaci. Il pezzo di metallo che ha nel cuore gli permette di trasformarsi nella testa di un gigantesco robot di nome Jeeg, mentre Miwa, la giovane assistente del padre, che è alla guida di un piccolo aereo chiamato Big Shooter, gli lancia il resto delle componenti che, combinate tra di loro, vanno a formare il corpo di un robot antropomorfico e completano la trasformazione di Hiroshi in Jeeg Robot. (Figura 1)

Jeeg deve affrontare in ogni nuovo episodio una serie di prove e combattimenti contro mostri meccanici per difendere l'umanità dalla perfidia della regina Himika e dei suoi tre ministri Ikima, Amaso e Mimashi. Tuttavia, grazie al potere della campana che lo protegge, Hiroshi uscirà ogni volta vincitore. È importante evidenziare l'importanza del personaggio di Miwa nella storia. Non soltanto il suo nome è ispirato ad una montagna sacra scintoista, considerata la dimora degli dei, ma è la figura femminile che assume un ruolo centrale e determinante perché è grazie a lei che Hiroshi riesce a trasformarsi in Jeeg.¹⁸ Vedremo poi che un ruolo analogo avrà il personaggio di Alessia in *Lo chiamavano Jeeg Robot*.



Figura 1: La trasformazione di Jeeg Robot (Screenshots)

¹⁷ Cfr. Spinella, 2013, 54.

¹⁸ Cfr. Spinella, 2013, 35-37.

3.2. Il film di Mainetti: genesi, sinossi e protagonisti

Prima di parlare del film è importante spendere qualche parola su Gabriele Mainetti, regista e autore del progetto su *Jeeg Robot*. Nasce a Roma nel 1976, dopo essersi laureato in Storia e Critica del Cinema, si trasferisce a New York dove segue tra gli altri, corsi di regia e sceneggiatura alla Tisch School of the Arts. A Roma segue corsi di recitazione ed esordisce come attore nel 1999. La sua grande passione tuttavia è la regia e prima di lavorare a *Lo chiamavano Jeeg Robot*, dirige alcuni cortometraggi tra cui *Basette* (2008) e *Tiger boy* (2013), liberamente ispirati ai manga giapponesi *Lupin III* e *L'Uomo Tigre*. *Tiger boy* vince il Nastro d'argento come migliore cortometraggio e viene selezionato tra i migliori dieci cortometraggi in corsa per l'Oscar nel 2014. Mainetti inoltre è compositore e musicista ed ha lavorato alla colonna sonora dei suoi film¹⁹. Con *Lo chiamavano Jeeg Robot* realizza il suo primo lungometraggio come regista, ma la nascita del film è stata piuttosto sofferta come ha raccontato lo stesso regista in diverse interviste²⁰. Mainetti aveva presentato il soggetto a parecchi produttori, ma nessuno sembrava convinto sulla riuscita del film sostenendo che il genere dei supereroi non apparteneva alla cultura italiana. Dopo l'ennesimo rifiuto il regista, già produttore dei suoi cortometraggi, decide di finanziare la pellicola con la sua casa di produzione, Goon Films, insieme con il contributo e il supporto di Rai Cinema, il Ministero dei Beni Culturali e la Regione Lazio con un costo che è stato stimato intorno a un milione e settecentomila euro.

Il risultato è un film di fantascienza ispirato al supereroe giapponese *Jeeg Robot*, ma ambientato a Tor Bella Monaca, un quartiere della periferia di Roma, dunque una storia dal contesto italiano. Come già accennato nei capitoli precedenti, la pellicola si può considerare un prodotto ibrido, poiché è un concentrato di generi diversi. Oltre alla fantascienza ci sono contaminazioni che vengono sia dal dramma che dalla commedia (si piange e si ride), ma anche dal cinema regionale dialettale, dal cinema d'azione per gli inseguimenti e gli effetti speciali, e poi ci sono elementi che ricordano il neorealismo, come si andrà a spiegare più avanti.

Il film è uscito nelle sale italiane il 25 febbraio 2016 e ha ottenuto già al suo esordio uno straordinario successo di pubblico e di critica vincendo, oltre a svariati premi, anche sette David di Donatello, tra cui quelli come migliori attori protagonisti e migliori attori non protagonisti, e lo stesso Mainetti ha vinto il premio come miglior regista esordiente.²¹

¹⁹ Vurro, <https://www.ecodelcinema.com/gabriele-mainetti-biografia-filmografia.htm>. (23.07.2020).

²⁰ Cardone, 2016, <https://www.lavocedineyork.com/arts/2016/06/04/gabriele-mainetti-un-supereroe-romano-a-new-york/> (22.07.2020).

²¹ <https://www.mymovies.it/film/2015/lochiamavanojeegrobot/premi/> (23.07.2020).

3.3. Sinossi del film

Enzo Ceccotti (Claudio Santamaria) è un ladruncolo romano che vive di piccoli furti e riciclaggio. Un giorno per sfuggire ad un inseguimento della polizia si butta nelle acque del Tevere e viene a contatto con una sostanza radioattiva contenuta in alcuni bidoni. Dopo essere riemerso Enzo se ne torna nel suo piccolo appartamento a Tor Bella Monaca, nella periferia romana, ma arrivato a casa si sente male e passa la notte in preda ai brividi. Il giorno seguente, dopo aver smaltito l'intossicazione, sembra essere di nuovo in forma. Poco tempo dopo, durante il recupero di una partita di droga che finisce male, Enzo scopre di essere diventato invulnerabile, infatti cade da un palazzo di parecchi piani senza farsi nulla, e di avere acquisito una forza sovrumana. Questa consapevolezza lo spinge a uscire in piena notte e a scardinare a mani nude la cassa di un bancomat e portarsela a casa. Nel frattempo conosce Alessia (Ilenia Pastorelli), una giovane donna con disturbi psichici, la quale è ossessionata dalla serie di *Jeeg Robot* che guarda in continuazione. La ragazza dopo essere stata salvata da Enzo, che la difende contro una piccola banda di criminali della zona, capitanata da Fabio Cannizzaro detto lo Zingaro (Luca Marinelli), si convince che l'uomo sia l'incarnazione di Hiroshi Shiba e tenta di persuadere Enzo che il suo compito è salvare l'umanità, proprio come Jeeg Robot. L'uomo tuttavia pensa che la donna sia un po' matta e continua con la sua vita di piccolo malvivente. Nel frattempo il video del furto del bancomat diventa virale sui social media, suscitando l'invidia dello Zingaro, ossessionato dal raggiungimento della fama mediatica. Quando però Enzo assalta un furgone portavalori proprio pochi minuti prima che la banda dello Zingaro entri in azione, la situazione comincia a escalare rapidamente. Quest'ultimo infatti deve restituire urgentemente dei soldi alla camorra e il colpo mancato lo mette in difficoltà. L'uomo è ossessionato da manie di grandezza, ma è anche spietato e sanguinario, tanto da non esitare a sbarazzarsi anche dei suoi complici pur di raggiungere i suoi scopi.

Frattanto la relazione tra Enzo e Alessia diventa più profonda e l'uomo comincia ad affezionarsi alla ragazza. Le cose precipitano quando Alessia viene rapita dallo Zingaro e in un tentativo di fuga rimane uccisa. Dopo la sua morte Enzo capisce che non può continuare con la solita vita e decide di affrontare lo Zingaro riuscendo a sventare un attentato allo stadio Olimpico di Roma durante una partita di calcio.

Alla fine del film Enzo è finalmente pronto ad assumere il ruolo di supereroe e a usare i suoi superpoteri per aiutare gli altri proprio come voleva Alessia.

3.4. I personaggi principali

- Enzo è il protagonista della storia. È un eroe involontario, anzi si potrebbe definire un antieroe, perché non è interessato a risolvere i problemi degli altri, ma soltanto i suoi. È

fondamentalmente un disadattato, una persona schiva e solitaria, senza amici, che vive in un minuscolo appartamento alla periferia di Roma, dove passa il tempo a guardare film porno e a mangiare budini alla vaniglia. L'uomo è la rappresentazione di quello strato sociale povero e degradato che vive ai margini della società, che non ha altra scelta che adeguarsi allo stile di vita del posto se vuole sopravvivere. Il suo mondo è popolato di piccoli criminali, ladri e spacciatori. Quando si rende conto di aver acquisito dei superpoteri il suo primo pensiero è quello di andare a rubare e sfruttare la sua nuova forza per il proprio tornaconto personale. In questo si distingue totalmente dal classico supereroe americano che lotta per l'affermazione del bene della comunità, mentre lui non ha alcun interesse a far del bene. Enzo comincia a cambiare solo dopo l'incontro con Alessia che vede in lui un supereroe e lo sprona a fare qualcosa per gli altri.

- Alessia è la vicina di casa un po' disturbata di Enzo. Nel corso della storia si intuisce che la ragazza ha subito abusi domestici che l'hanno segnata a tal punto da indurla a rifugiarsi in un mondo di fantasia. Alessia è una fan scatenata della serie *Jeeg Robot* che guarda allo sfinimento. Quando si accorge che Enzo ha una forza al di fuori del comune si convince che sia proprio l'incarnazione di Hiroshi Shiba e che il suo compito sia salvare l'umanità. Arriva anche al punto di lavorare a maglia una maschera con l'immagine del supereroe manga che regala ad Enzo chiedendogli di indossarla quando si trasforma. La ragazza deve vincere la resistenza dell'uomo che la tratta all'inizio come una squilibrata, ma col passare del tempo riesce a penetrare la sua corazza costringendolo a prendere atto delle proprie mancanze umane e sociali. Sembra quindi che il personaggio di Alessia abbia lo stesso ruolo e la stessa importanza che Miwa ha nella serie animata. È solo grazie ad Alessia infatti che Enzo riuscirà a "trasformarsi" finalmente in un supereroe.

- Lo Zingaro è l'antagonista della vicenda. È il capo di una piccola banda di Tor Bella Monaca che si occupa, tra le altre cose, di traffico di droga. L'uomo aspira a diventare un criminale di alto livello grazie ai suoi rapporti con la camorra napoletana. Quando le cose cominciano ad andare storte e i camorristi lo mettono alle strette, cerca di estorcere ad Enzo il segreto dei suoi superpoteri per poterli sfruttare a sua volta e diventare un supercriminale.

Lo Zingaro è un personaggio molto complesso, pieno di sfaccettature diverse. Da una parte è un fan della cultura pop degli anni 80, infatti ama sia le canzoni che il modo di vestire dell'epoca. Dall'altra parte è malato di protagonismo ed è ossessionato dai social media dove aspira a diventare famoso. Questo lo porta a momenti di follia e crudeltà fino a diventare violento e sanguinario per raggiungere i suoi scopi.

4. Fantascienza e supereroi in Italia

La fantascienza, o in inglese *sci-fiction*, storicamente non rientra nella tradizione culturale del cinema italiano anche se nel passato ci sono stati diversi esperimenti soprattutto nel tentativo di ricalcare o rimaneggiare alla maniera italiana famose pellicole americane.

Nonostante marcano con mezzi di locomozione diversa, i vampiri e i mostri staccano, di gran lunga, a partire dal 1960, le astronavi e gli eroi delle avventure spaziali. In Italia la fantascienza va subito in panne. A differenza dei paesi anglosassoni in Italia è sempre mancata una vera cultura del fantastico.²²

Nel momento in cui il cinema italiano è in piena fase di espansione si realizzano i primi film di *sci-fiction* e di *fantahorror*. All'inizio degli anni sessanta infatti Antonio Margheriti, con lo pseudonimo di Anthony Dawson, fu non solo uno dei primi registi italiani a cimentarsi nel genere fantastico, ma anche tra i più apprezzati. Tra i suoi titoli vanno menzionati *Space man* (1960), *Il pianeta degli uomini spenti* (1961) e *Danza Macabra* (1964), quest'ultimo a differenza dei primi due è un vero e proprio film *horror*.²³ I film dell'orrore riescono a sopravvivere fino a oltre la metà degli anni sessanta soprattutto mescolando all'elemento della paura anche aspetti erotici. Tra gli autori che si affermano in questo genere vanno ricordati Mario Bava con titoli come *La maschera del demonio* (1960) di atmosfere gotiche o *La ragazza che sapeva troppo* (1962), e Riccardo Freda che gira, nel 1962, *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* e *Lo spettro*, sempre sul filone gotico. Il più delle volte i primi film dell'orrore, tranne poche eccezioni, sono produzioni di bassa qualità sia per via di una sceneggiatura approssimativa sia per gli effetti speciali realizzati con mezzi poveri che suscitano nello spettatore più ilarità che terrore. Il genere va poi lentamente in declino e si trasforma, passando dal gotico alla parapsicologia, fino all'introduzione di veri e propri mostri e di zombie²⁴.

Il ritorno al cinema fantastico in Italia si verifica di nuovo negli anni ottanta. Tuttavia, dopo l'uscita di film come *Guerre Stellari* (*Star wars*, 1977) di George Lucas o *Alien* (1979) di Ridley Scott con effetti speciali di alto livello, il cinema di fantascienza italiano non può più permettersi effetti da pochi soldi poiché gli spettatori non sono più così ingenui come lo erano una volta.

Ciononostante, la cinematografia del genere in Italia riesce a trovare una via di sviluppo, individuando nella CONTAMINAZIONE la ricetta per la produzione di nuove pellicole. Il cinema fantastico italiano diventa allora una sorta di cinema/collage, in cui elementi presi dai grandi successi esteri del periodo vengono mixati più o meno [...] brillantemente creando curiosi ibridi.²⁵

²² Brunetta, 2007, 402.

²³ <https://www.imdb.com/name/nm0546672/> (27.07.2020).

²⁴ Cfr. Brunetta, 2007, 402-410.

²⁵ Magni, 2017, 13-14.

Al grande successo di *Guerre Stellari* si susseguono infatti imitazioni come *Anno Zero: guerra nello spazio* (1977) o *La guerra dei robot* (1978) entrambi di Alfonso Brescia. Sono tuttavia prodotti di basso livello sia negli effetti che nel plot. Frattanto sulla scia di *Alien* si realizzano film come *Contamination* (1980) di Luigi Cozzi o *Alien 2 sulla Terra* (1980) di Ciro Ippolito o ancora *Alien degli abissi* (1989) di Antonio Margheriti. L'idea di base, piuttosto ingegnosa, che queste pellicole hanno in comune è quella di aver spostato gli eventi ai giorni nostri e sulla Terra, permettendo così di risparmiare sia sulle scenografie che sugli effetti speciali.²⁶ Fenomeni simili di imitazione si registrano dopo l'enorme successo di film come *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close encounters of the third kind*, 1977) e *E.T. l'extraterrestre* (*E.T. the extraterrestrial*, 1982) entrambi di Steven Spielberg. Come al solito le riproduzioni italiane puntano su aspetti diversi dagli effetti speciali, non avendo a disposizione un *budget* milionario. Alcuni esempi sono *Via Lattea...la prima a destra* (1988) di Nini Grassia, che inserisce elementi comici, oppure *Fratello dello Spazio* (1984) di Mario Gariazzo con ingredienti melodrammatici.²⁷

Negli anni novanta il genere fantascientifico subisce un arresto. Le produzioni sono poche e in gran parte considerate di serie B soprattutto per via di finanziamenti inadeguati. Va tuttavia menzionato un film che si distingue dagli altri perché riscuote un notevole successo al botteghino. Si tratta di *Nirvana* (1997) di Gabriele Salvatores, una produzione italo-francese con un cast internazionale, girato nel quartiere Portello di Milano. Il film utilizza gli stereotipi del filone cyberpunk e racconta la storia di un programmatore di videogiochi di realtà virtuale il quale scopre che uno dei suoi personaggi, attraverso un virus, ha acquisito l'autocoscienza di vivere in una realtà virtuale. La pellicola ricorda le atmosfere di *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott, pur conservando elementi tipici del cinema di Salvatores, come ad esempio il desiderio di evasione.²⁸

Gli anni duemila si contraddistinguono per produzioni indipendenti e grazie all'aiuto delle tecnologie digitali è possibile realizzare pellicole di buona qualità senza ricorrere a spese eccessive. Alcuni film vengono girati esclusivamente per il mercato *home video*, oppure per il *Web* come *Dark Resurrection - Volume 1* (2007) e *Dark Resurrection - Volume 0* (2011) di Angelo Licata. Nel 2010 escono contemporaneamente al cinema tre diversi film sul tema extraterrestre: *6 giorni sulla Terra* di Varo Venturi, *L'ultimo terrestre* di Alfonso Pacinotti (Gipi) e *L'arrivo di Wang* dei Manetti Bros.²⁹

²⁶ Cfr. Magni, 2017, 17-20.

²⁷ Cfr. Magni, 2017, 20-22.

²⁸ Cfr. Baccolini, 2014, 176-180.

²⁹ Palattella, 2017, <https://associazioneladolcevita.wordpress.com/2017/12/19/il-cinema-italiano-di-fantascienza/> (28.07.2020).

Al filone supereroistico ho deciso di dedicare un sotto capitolo a parte visto che riguarda da vicino il film della mia dissertazione.

4.1. I supereroi italiani al cinema

Il film di Mainetti è stato celebrato da molti critici come il primo supereroe del cinema italiano. Titoli come “*Lo chiamavano Jeeg Robot, il primo film di supereroi italiano*”³⁰, “*Lo chiamavano Jeeg Robot: il primo vero film italiano sui supereroi*”³¹ o ancora “*Finalmente un supereroe italiano*”³² hanno fatto il giro del *Web*. In realtà questo non è del tutto vero. Infatti fu già negli anni sessanta che nacquero i primi supereroi italiani, anzi in quegli anni “ci fu un vero e proprio boom di eroi mascherati strizzati in coloratissime tutine e generalmente dai poteri assai poco speciali”.³³ Anche in questo caso però si tratta di contaminazioni che da una parte cercano di imitare il classico supereroe americano e dall’altra ricalcano modelli di stile messicano, con lottatori mascherati ispirati a El Santo³⁴, oppure con ogni tipo di creature ultraterrene. In particolare va ricordato il film *I 3 fantastici supermen* (1967) di Gianfranco Parolini che poi diventerà una serie con parecchi seguiti tra cui *3 supermen a Tokyo* (1968) di Bitto Albertini e *3 supermen contro il Padrino* (1980) di Italo Martinenghi. Gli eroi di queste pellicole non hanno alcun superpotere, ma si limitano a combattere e a fare a scazzottate solo con l’aiuto di acrobazie circensi. Una caratteristica comune della serie è che gli attori erano realmente degli *stuntmen* quindi non solo si evitava di far ricorso ad effetti speciali, ma si tagliavano i costi di eventuali controfigure.³⁵

In tempi più recenti ci sono stati altri tentativi di riportare i supereroi nel cinema italiano. Nel 2008 è uscito il film *Capitan Basilico* di Massimo Morini di genere satirico-fantascientifico che vede come protagonista il primo supereroe ligure dedito ad aiutare il prossimo. La pellicola è interpretata dal gruppo musicale ligure Buio Pesto con lo scopo di raccogliere fondi da destinare all’acquisto di mezzi e attrezzature di pronto soccorso. Successivamente nel 2011 è stato girato un seguito dal titolo *Capitan Basilico 2 - I Fantastici 4+4* anche questo per un progetto filantropico.³⁶

Nel 2014 Gabriele Salvatores torna al cinema di fantascienza con *Il ragazzo invisibile*, la storia di un ragazzino di tredici anni che scopre di avere il potere dell’invisibilità. Il film è una

³⁰ Niola, 2016, https://www.wired.it/play/cinema/2015/10/19/lo-chiamavano-jeeg-robot-supereroi/?refresh_ce (27.07.2020).

³¹ Tammaro, 2016, <https://www.gqitalia.it/show/cinema/2016/02/05/lo-chiamavano-jeeg-robot-il-primo-vero-film-italiano-sui-supereroi> (27.07.2020).

³² Bordone, 2016, <https://www.internazionale.it/opinione/matteo-bordone/2016/03/03/lo-chiamavano-jeeg-robot-recensione> (27.07.2020).

³³ Magni, 2017, 155.

³⁴ Famoso lottatore messicano degli anni quaranta e cinquanta che non toglieva mai la maschera.

³⁵ Cfr. Magni, 2017, 155-162.

³⁶ <http://www.capitanbasilico.it/> (27.07.2020).

produzione italo-francese costata circa otto milioni di euro.³⁷ Nelle sale ha una accoglienza buona, ma non esaltante. Salvatores ci riprova nel 2018 con il seguito dal titolo *Il ragazzo invisibile - Seconda generazione* dagli elaborati effetti speciali, ma che convince poco e con risultati deludenti al botteghino.

La domanda che ci si potrebbe porre a questo punto è come mai *Lo chiamavano Jeeg Robot* viene considerato il primo film su un supereroe italiano nonostante l'esistenza di altri predecessori? La risposta è che Enzo è il primo vero supereroe con cui il pubblico riesce a relazionarsi perché rappresenta un uomo come tanti, nella sua semplicità, ma anche nella sua solitudine. È un supereroe verosimile, per quanto assurdo possa sembrare. Questo perché il film non imita i classici supereroi americani, estranei alla nostra cultura, come hanno fatto la maggiorparte dei film che l'hanno preceduto. Qualcuno potrebbe obiettare tuttavia che il personaggio è ispirato ad un supereroe giapponese, ma come è stato spiegato nei capitoli precedenti, gli anime *mecha*, anzi gli anime in generale, in realtà fanno parte della cultura italiana degli anni ottanta. Per un italiano cresciuto in quegli anni, ma anche per gli italiani delle generazioni successive i supereroi giapponesi rappresentano un'icona pop indimenticabile e ancora presente nell'immaginario collettivo. Inoltre, l'eroe del film si muove in un ambiente popolare, parla con uno spiccato accento romanesco ed è un emarginato della società, temi che ricordano atmosfere neorealiste, dunque appartenenti al cinema della tradizione italiana.

4.2. Eroi, anteroi e supereroi

Abbiamo parlato finora di supereroi al cinema, ma non abbiamo spiegato esattamente cosa sono. Per una spiegazione esauriente bisogna partire innanzitutto dal concetto di eroe. Secondo il vocabolario Treccani un eroe è, nella mitologia, un “essere semidivino al quale si attribuiscono gesta prodigiose e meriti eccezionali”, e per estensione nel linguaggio comune “chi, in imprese guerresche o di altro genere, dà prova di grande valore e coraggio affrontando gravi pericoli e compiendo azioni straordinarie”.³⁸ Un esempio tutto italiano è quello di Giuseppe Garibaldi, che per antonomasia viene chiamato *L'eroe dei due mondi*, grazie alle imprese compiute sia in Italia che in America Latina.

Gli eroi sono dunque sempre esistiti sia nella mitologia, sia nella letteratura, ma anche nella storia. Si pensi infatti al mito di Ercole nella mitologia romana o di Sansone nella bibbia, entrambi dotati di forza straordinaria (quindi simili ad Enzo in questo), oppure nella letteratura ad Ulisse di Omero o a Enea di Virgilio che riescono a superare tanti ostacoli con coraggio, abnegazione e altruismo. Un vero eroe infatti sacrifica sé stesso per il bene degli altri.

³⁷ <https://www.imdb.com/title/tt3078296/> (28.07.2020).

³⁸ <http://www.treccani.it/vocabolario/eroe/> (05.08.2020).

Fondamentalmente la storia di un eroe si identifica sempre con un viaggio, che può essere sia fisico, verso un mondo sconosciuto, oppure semplicemente un viaggio interiore, della mente o del cuore. Alla fine della storia l'eroe di solito è cambiato perché è cresciuto. Durante il viaggio l'eroe incontra alleati, ma anche nemici e deve affrontare innumerevoli prove ed ostacoli, prima di poter far ritorno a casa.³⁹Un esempio classico è proprio Ulisse, che dopo tanti anni e mille peripezie riesce finalmente a tornare a casa.

Esistono inoltre varie tipologie di eroi, tra questi, per citarne alcuni, vi sono gli eroi riluttanti che hanno bisogno di essere motivati da una forza esterna per entrare in azione. E ci sono gli antieroi che sono un particolare tipo di eroi e non vanno confusi con gli antagonisti, i cosiddetti *villain*. Le caratteristiche positive che troviamo nell'eroe vengono sovvertite nell'antieroe che tuttavia riesce comunque a conquistare le simpatie dello spettatore se parliamo di un film, o del lettore se si tratta di un romanzo o di un fumetto. Dunque un antieroe è possibile che sia disonesto ed egoista al contrario di un eroe che è onesto e generoso. Anche gli antieroi si dividono in sottocategorie. Ci sono quelli che si rifiutano di essere eroi, ci sono gli eroi per caso che non vorrebbero essere eroi ma si sentono costretti, o gli eroi inetti e incapaci che danno spesso luogo a parodie o a situazioni comiche oppure i cattivi che si trasformano in eroi solo alla fine. Sia nel teatro che nella letteratura abbiamo molti esempi di antieroi, tra questi possiamo citare Amleto, Otello o Macbeth di Shakespeare. Nella letteratura probabilmente Don Chisciotte è stato uno dei primi antieroi che per via della sua inettitudine è diventato un personaggio da parodia.⁴⁰

Per concludere questo *excursus* sulle varie tipologie di eroi non può mancare il supereroe reso popolare dai fumetti americani. Un supereroe è un eroe con poteri straordinari che lo rendono in qualche modo invincibile o invulnerabile, ma non del tutto perché anche un *superhero* ha i suoi punti deboli. In questo i supereroi sono dunque molto vicini agli eroi della mitologia che erano esseri semidivini, quindi a metà strada tra un uomo e una divinità. In America il primo vero supereroe fu *Superman* pubblicato per la prima volta nel 1938 anche se c'erano stati già dei precursori come *Flash Gordon* (1934) o *The Phantom* (1936), ma questi non avevano dei veri superpoteri. *Superman* nasce in un periodo abbastanza difficile per l'America, che tentava di venire fuori dalla crisi economica seguita al crollo di *Wall Street* nel 1929. Gli americani avevano bisogno di modelli positivi e dunque di supereroi. *Superman* incarnava l'ideale dell'uomo onesto e integro che segue i valori di giustizia e lotta per ristabilire l'ordine e il bene comune.⁴¹ Era l'eroe che dava speranza ad una nazione di potersi risollevare

³⁹ Cfr. Vogler, 2007, 3-20.

⁴⁰ Cfr. Bernardelli, 2016, 1-12.

⁴¹ Cfr. Sponzilli, 2017, 28-33.

e di esorcizzare le proprie paure. A *Superman* seguirono poi molti altri supereroi come *Batman* (1940), *Captain America* (1941) o *Spiderman* (1962). Questi fumetti arrivarono anche in Italia e le reazioni furono contrastanti.

4.3. Il mito del supereroe in Italia

In Italia i supereroi dei fumetti americani arrivarono negli anni trenta pubblicati dal periodico per ragazzi *L'Avventuroso*. Tra gli eroi più popolari ci sono *Flash Gordon*, *Mandrake*, *Tarzan*, e *The Phantom* e sono fondamentalmente i prototipi di quelli futuri perché non hanno reali superpoteri, ma hanno comunque una forza sovrumana e un proprio costume identificativo. In seguito al discreto successo ottenuto in Italia da questi fumetti nascono nuovi periodici che pubblicano anche le prime storie di supereroi italiani, aspramente criticati, peraltro, di diffondere la propaganda americanista. Inoltre i *comics* americani vengono fortemente osteggiati dal regime fascista perché considerati immorali, violenti e diseducativi. In seguito a ciò, nel 1938 il Ministero della Cultura popolare bandisce i fumetti d'importazione americana imponendo agli editori di sostituirli con fumetti italiani. Gli unici a sopravvivere sono quelli di *Mickey Mouse*. In seguito poi all'entrata in guerra dell'Italia contro gli Stati Uniti si interrompono definitivamente i rapporti con gli editori americani. È solo dopo la fine della seconda guerra mondiale che i *comics* tornano nuovamente in Italia. In questo periodo nascono eroi italiani ispirati chiaramente ai supereroi d'importazione. Uno di questi fu *Asso di Picche* (1945) disegnato da Hugo Pratt, uno dei più famosi fumettisti italiani. Anche questo era, similmente al modello americano, un giustiziere mascherato in calzamaglia che combatteva contro i cattivi per ristabilire l'ordine, ma contrariamente agli eroi americani non aveva superpoteri veri.⁴² Un antenato italiano tuttavia era stato *Dick Fulmine* nato già nel marzo del 1938, precedendo persino *Superman* che invece apparve per la prima volta nel giugno dello stesso anno. Il protagonista era un poliziotto italo-americano che pur non possedendo superpoteri specifici riusciva a rimanere sempre illeso da esplosioni o da altri cataclismi. Dopo di lui seguono nuovi eroi, tutti dotati di forza straordinaria, ma è a partire dal 1945 che appaiono i primi supereroi italiani dotati di veri superpoteri quindi paragonabili ai loro simili americani. Alcuni ebbero anche un certo successo internazionale come *Misterix* (1946), pubblicato anche in sud America, oppure *Radar* (1961), uscito in Inghilterra sotto il nome di *Wonderman*. Tuttavia gli eroi di origine italiana non riuscirono a eguagliare il successo degli americani e scomparvero del tutto poco prima degli anni settanta. Più di recente sono nati *Ramarro* (1986) un supereroe verde un po' stravagante e *Gabriel* (1995) con protagonista una suora supereroina.

⁴² Cfr. Sponzilli, 2017, 6-17.

Di genere comico supereroistico va invece ricordata la serie *Rat-Man* (1989), la storia di un uomo che nel tentativo di imitare i suoi supereroi preferiti finisce sempre nei guai⁴³.

4.4. Gli antieroi italiani: il fumetto nero

Negli anni sessanta in Italia si verifica un vero e proprio boom di eroi negativi, vale a dire di antieroi. Sono eroi che si oppongono diametralmente al buonismo dei supereroi americani, vanno contro la morale e contro il perbenismo borghese. Si è visto che l'Italia è un paese molto legato al realismo e i valori dei supereroi americani non rientrano nella nostra cultura. Nasce così il cosiddetto “fumetto nero” di cui vale la pena citare almeno *Diabolik* (1962), *Satanik* (1964) e *Kriminal* (1964) che sono certamente i rappresentanti più famosi di questo filone. I protagonisti di queste storie sono criminali spietati che rubano e uccidono e non hanno nessuna morale. Difatti furono classificati come “fumetti per adulti” e subirono denunce e censure. Al pari dei supereroi americani nascondono la loro identità sotto una maschera, ma non posseggono superpoteri. *Diabolik* si potrebbe forse vedere come la controparte negativa di *Batman*.⁴⁴ Questi fumetti ottennero un enorme successo tanto che vennero realizzati anche dei film ispirati ai loro personaggi, che furono tuttavia molto criticati all'epoca, ma che recentemente sono stati rivalutati.

4.5. Il viaggio di Enzo: l'anti(super)eroe

In base alle considerazioni precedenti possiamo dunque affermare che in Italia i fumetti sia nostrani che di importazione hanno sempre avuto un grande seguito, nonostante siano stati spesso oggetto di critiche e censure da una parte dell'opinione pubblica, ma soprattutto bisogna constatare una certa propensione degli italiani verso gli antieroi, dunque gli eroi malvagi e negativi, piuttosto che per i supereroi di stampo americano, troppo perfetti e buonisti.

Tornando al cinema e in particolare a *Lo chiamavano Jeeg Robot* è interessante analizzare la figura di Enzo e il ruolo che riveste nel corso del film. All'inizio è un ladruncolo qualunque senza grandi aspirazioni e senza prospettive se non quella di riuscire a sopravvivere in una periferia povera e degradata. La realizzazione di aver acquisito una forza straordinaria lo fa solo perseverare nei suoi propositi criminali finché non incontra Alessia che comincia a fargli vedere il mondo con occhi diversi. Dunque possiamo affermare che Enzo nella prima fase del film è senz'altro un antieroe in quanto non possiede qualità positive, né si interessa del bene degli altri. Come tutti gli eroi anche la sua storia è un viaggio. Durante il viaggio deve affrontare prove e ostacoli, incontra un nemico spietato, ovvero lo Zingaro, e dopo il sacrificio di Alessia, vittima della follia di quest'ultimo, finalmente si riscuote dall'apatia e dà una svolta al proprio

⁴³ Cfr. Sponzilli, 2017, 33-38.

⁴⁴ Cfr. Sponzilli, 2017, 38-39.

destino. In sostanza Enzo diventa un supereroe per amore, poiché “riceve proprio da Alessia l’impulso a diventare qualcosa di più che un ladro con una forza sovrumana”⁴⁵. È solo alla fine del film che l’uomo termina il viaggio iniziato dopo quel tuffo fatale nel Tevere e diventa un supereroe.

5. Il neorealismo e il (neo)neorealismo di Mainetti

Abbiamo visto che la stragrande maggioranza dei film sui supereroi realizzati in Italia è stata o una copia raffazzonata del modello americano o una parodia di quest’ultimo. Dove si colloca dunque il film di Mainetti in questo panorama di film supereroistici? In nessuna di queste tipologie poiché è un prodotto a sé stante, un nuovo modello di supereroe. Il regista infatti riesce a rendere credibile la storia di un supereroe ambientata a Roma, per quanto parossistico possa sembrare. Si potrebbe affermare dunque che Enzo è il primo supereroe neorealista del cinema italiano, o meglio è un eroe neo-neorealista perché anche se l’epoca e il contesto sono cambiati, è un tipo di “realismo” che lo avvicina allo stile dei grandi maestri del passato.

Prima però di affrontare gli aspetti comuni al neorealismo riscontrati in *Lo chiamavano Jeeg Robot* è necessario fare una breve panoramica di questo periodo storico del cinema italiano, per poter capire a fondo le eventuali somiglianze, come anche le differenze.

5.1. Il neorealismo italiano

Il neorealismo fu una corrente artistica e letteraria nata durante la seconda guerra mondiale. Come poetica cinematografica ebbe la sua migliore espressione durante il periodo della Resistenza e si estese per poco meno di un decennio. Dopo la firma dell’armistizio, avvenuta l’8 settembre 1943, l’Italia si ritrovò divisa in due. Mentre a nord veniva istituita la Repubblica di Salò da Mussolini, a sud si assisteva all’avanzata degli alleati. Cinecittà venne smantellata e tutte le attrezzature furono trasferite a Venezia presso la nuova Direzione Generale dello Spettacolo e solo pochi registi riuscirono a girare in quegli anni, seppur in condizioni molto precarie. Il neorealismo ebbe risonanza mondiale solo dopo l’uscita di *Roma città aperta* (1945), capolavoro di Roberto Rossellini, che molti critici considerano come il capostipite del movimento. Il film racconta la lotta degli italiani contro l’occupazione nazista di Roma durante la Resistenza e porta sullo schermo il dramma vissuto dalla gente comune.⁴⁶

Altri film del periodo furono *Paisà* (1946) sempre di Rossellini, un film a episodi che descrive l’avanzata degli alleati da sud a nord in diverse città d’Italia, *Sciuscià* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948) entrambi di Vittorio de Sica. *Sciuscià* è la storia di due ragazzini che fanno

⁴⁵ Mancini, 2016, 20.

⁴⁶ Cfr. Russo, 2002, 85-86.

i lustrascarpe e vivono in un contesto sociale di povertà e disoccupazione sognando una vita migliore. In *Ladri di biciclette* invece il protagonista vaga per la città insieme al figlio alla ricerca della bicicletta che gli è stata rubata, ma necessaria per conservare il posto di lavoro. In questo breve e incompleto elenco non si può non citare *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, il racconto di una famiglia di pescatori siciliani che perde tutto in seguito ad una tempesta e ispirato al romanzo *I Malavoglia* di Giovanni Verga.

Tra i registi più rappresentativi del neorealismo vi furono, oltre a quelli già citati, Alberto Lattuada, Michelangelo Antonioni e Giuseppe De Santis. La poetica del neorealismo non fu tuttavia omogenea e le tendenze furono differenti a seconda degli autori, quindi è possibile parlarne solo in termini generali. Se vogliamo trovare peculiarità comuni “L’attenzione al presente storico e a problematiche sociali è l’aspetto contenutistico più rilevante di questo periodo storico”.⁴⁷ Infatti un tema importante fu la rappresentazione della quotidianità e di vicende ispirate a fatti di cronaca, dove la narrazione spesso era di tipo corale, coinvolgendo un’intera collettività come nel caso di *Roma città aperta*. Per quanto riguarda gli aspetti formali invece è più difficile trovare aspetti in comune a tutti. Una caratteristica condivisa da molti autori fu la scelta di effettuare le riprese in esterni, girando nei luoghi stessi in cui si svolgeva l’azione, cosa che contribuiva a dare maggiore autenticità al racconto. Tuttavia questa fu non tanto una scelta estetica quanto un’esigenza, dal momento che i teatri di posa erano stati bombardati e Cinecittà era diventato rifugio per gli sfollati. Infine proprio a causa della scarsità di mezzi alcuni registi come De Sica e Visconti erano soliti impiegare attori non professionisti, presi direttamente dalla strada, i quali si esprimevano spesso in dialetto.⁴⁸

Tutti questi aspetti contribuirono a dare un’impressione di veridicità e il neorealismo fu visto come un modo nuovo di fare cinema perché mostrava una realtà cruda e non edulcorata come quella del cosiddetto cinema dei “telefoni bianchi” degli anni precedenti allo scoppio della guerra. Tuttavia il pubblico voleva dimenticare gli orrori del conflitto bellico e i problemi che seguirono nel dopoguerra, per cui l’interesse per questo genere di film andò scemando piano piano e verso la metà degli anni cinquanta, quando i produttori puntarono a pellicole più “leggere”, il cinema neorealista si esaurì.

5.2. Perché *Lo chiamavano Jeeg Robot* è (neo)neorealista

Come abbiamo visto il neorealismo è stato un fenomeno durato pochi anni, ma che ha segnato in maniera indelebile il cinema italiano, a tal punto che ci sono continui richiami alla

⁴⁷ Russo, 2002, 103.

⁴⁸ Cfr. Russo, 2002, 102-104.

tradizione neorealista anche se il contesto è completamente cambiato. Ma in che modo un film come *Lo chiamavano Jeeg Robot* si può accostare al cinema neorealista?

5.2.1. I luoghi del film e il contesto sociale

La risposta a questa domanda è molteplice. Innanzitutto c'è la scelta estetica di girare all'aperto nei luoghi veri dove si svolge l'azione, in posti atipici dalle solite *location* stereotipate che mostrano monumenti o luoghi simbolo conosciuti da chiunque. Il film è ambientato a Roma, ma quello che noi vediamo della città, se si esclude la scena iniziale e poche altre scene, è solo la periferia, in particolare il quartiere di Tor Bella Monaca, nella zona sud-est di Roma.

Mainetti ci mostra una borgata dai palazzoni enormi e brutti, quasi disabitata. Nel film si vede il canile dove lo Zingaro ha il suo quartier generale, anche questo spoglio e desolato, oppure palazzi in costruzione vicino l'aeroporto di Ciampino, e poi un pezzo di Raccordo Anulare, un Luna Park deserto perché chiuso, un centro commerciale, lo stadio Olimpico. Sono tutti luoghi piuttosto anonimi, sono luoghi “non-luoghi”, ma che allo stesso tempo vengono percepiti come “reali” perché danno una sensazione di verosimiglianza, di conosciuto. In ogni città si trovano posti così, chiunque può rispecchiarsi in ambienti simili.

Dobbiamo inoltre sottolineare il rapporto contrastante che Roma, ma anche altre città, ha con la sua periferia. Il numero di cittadini che abitano le periferie dei comuni italiani è cresciuto considerevolmente negli ultimi decenni. Questo ha creato un certo disagio sociale per la carenza di servizi rispetto al centro città e anche per la fatiscenza e il degrado delle abitazioni, “in netto contrasto con la magnificenza dell'architettura e la solennità della storia della Capitale”.⁴⁹ Il concetto di periferia assume dunque un significato di emarginazione non soltanto geografica, ma anche sociale che coinvolge tutti coloro che non sono pienamente integrati nella vita del centro cittadino. Inoltre il centro della città viene percepito come qualcosa di pulsante e in perenne movimento mentre la vita condotta in periferia rimane stagnante, quasi immobile.⁵⁰

Un discorso a parte va fatto per la sequenza iniziale di *Lo chiamavano Jeeg Robot*. Il film si apre con una panoramica aerea sulla città di Roma effettuata con un drone. Viene mostrato poi l'inseguimento di Enzo da parte di due poliziotti in borghese (questa scena sarà analizzata nel dettaglio nel capitolo sull'analisi delle sequenze) e in questo caso non possono mancare luoghi simbolo della città come lo scorcio su Castel Sant' Angelo. Infatti Enzo sta scappando con un orologio che gli penzola dalla tasca, molto presumibilmente rubato a qualche malcapitato turista. Questa sequenza ci fa capire che Enzo è un ladro e qual è il posto migliore dove trovare dei turisti da derubare se non il centro della città? La scelta di questa *location* dunque non è

⁴⁹ Castellano, 2018, 218.

⁵⁰ Cfr. Castellano, 2018, 217-219.

affatto casuale, oltretutto il Tevere è a pochi passi ed è proprio lì che Enzo si immerge per sfuggire ai poliziotti.



Figura 2: *Ladri di biciclette*: Antonio attacca dei manifesti (Screenshots)

Quello che il regista ci presenta dunque è il contesto storico e sociale dove i protagonisti si muovono, allo stesso modo in cui facevano i neorealisti. Volendo fare un confronto con il cinema neorealista, possiamo analizzare la sequenza di *Ladri di biciclette* in cui, mentre Antonio, il protagonista, sta attaccando un manifesto al muro, De Sica ci mostra un angolo della strada dove la gente va e viene. È una tecnica chiaramente estetica per rivelare il mondo circostante in maniera non appariscente, quasi casuale.⁵¹(Figura 2)

Similmente Mainetti ci mostra il mondo in cui si muove Enzo fatto di una periferia decadente e un po' squallida, di servizi carenti, di emarginazione e solitudine, popolata da delinquenti comuni e spacciatori di droga, ma senza dare un giudizio morale, come una semplice constatazione della realtà.

Per concludere questo discorso sui luoghi del film vorrei analizzare l'appartamento di Enzo. Da quello che si può vedere è una sorta di monolocale piuttosto squallido e malamente arredato. L'illuminazione è fioca, prevalgono colori come il celeste, il giallo e il dorato. La prima volta che viene mostrata la stanza di Enzo la telecamera si sofferma molto sui dettagli, con l'inquadratura che scorre su tutti gli oggetti; la televisione accesa, i DVD e i vestiti sparsi per terra, un bicchiere, il posacenere pieno di mozziconi di sigarette, il letto sfatto. Il disordine della stanza denota la pigrizia del protagonista e la sua l'apatia verso la vita. Questa sequenza verrà analizzata nel dettaglio più avanti.

5.2.2. Il dialetto

Un altro elemento in comune con il neorealismo, e che aggiunge autenticità alla storia, è l'uso pressoché costante del dialetto romanesco. A voler essere precisi, pare che Mainetti abbia dichiarato che volesse il dialetto tipico del sud di Roma visto che la vicenda è ambientata per

⁵¹ Cfr. Wood, 2005, 97-98.

la gran parte a Tor Bella Monaca. Dunque una scelta studiata a tavolino, ma nello stesso tempo logica e realistica perché è il modo di esprimersi che ci si aspetta da gente che vive in una borgata disagiata della periferia romana, senza grande istruzione o cultura. Va inoltre sottolineato che gli attori sono tutti della capitale quindi la loro parlata non risulta artefatta nemmeno all'orecchio di un romano.

5.2.3. Attori non professionisti

Si potrebbe pensare che l'uso di attori non professionisti sia un accostamento al neorealismo un po' azzardato in questo caso, dato che gran parte degli interpreti sono attori affermati. Tuttavia l'eccezione esiste e si tratta di Ilenia Pastorelli, che interpreta Alessia, che è alla sua prima esperienza come attrice, anche se non è stata presa necessariamente dalla strada come usava fare Vittorio De Sica. Prima di lavorare con Mainetti, la Pastorelli aveva partecipato ad un famoso *reality show* italiano, ma non aveva mai recitato in un film. Il regista l'ha selezionata in base ad un paio di provini e la sua interpretazione molto naturale è stata talmente convincente da farle vincere un David di Donatello come migliore attrice protagonista.

5.2.4. Enzo vs. Accattone

Alcuni critici hanno trovato similarità tra *Lo chiamavano Jeeg Robot* e *Accattone* (1961) di Pier Paolo Pasolini. Il personaggio di Enzo è stato definito un "Accattone, ma con i superpoteri".⁵² Il film pasoliniano racconta la storia di Vittorio, detto anche Accattone, un uomo del sottoproletariato romano che vive d'espediti e si fa mantenere da una prostituta. Quando si innamora di Stella, una ragazza povera che fa l'operaia in fabbrica, cerca di cambiare vita e trova un lavoro onesto, ma la fatica è tanta e la paga miserabile. Per poter mantenere sé stesso e Stella l'uomo entra in una piccola banda di ladri ma durante un tentativo di rapina, scappa su una moto mentre è inseguito dalla polizia e muore subito dopo in un incidente.

Accattone non appartiene tecnicamente al periodo neorealista visto che il film è stato girato nel 1961, quando il neorealismo era già terminato, tuttavia ne ricorda le atmosfere ed anche l'estetica. Pasolini si rifà certamente al neorealismo perché i suoi personaggi sono ispirati alla vita reale, gente che vive nelle borgate periferiche della città e che tira avanti con piccoli furti, borseggio e prostituzione. Anche qui il dialetto romanesco è una componente fondamentale. Dunque parliamo di aspetti che sono presenti anche nel film di Mainetti. Inoltre la città che ci mostra Pasolini non è la Roma bene o la Roma del centro storico. In maniera simile a *Lo chiamavano Jeeg Robot*, l'autore ci porta in zone della città poco conosciute, in quartieri popolari ancora in via di costruzione. Anche in *Accattone* ci sono pochissime scene girate in

⁵² Levantesi Kezich, 2016, <https://www.lastampa.it/spettacoli/cinema/2016/02/26/news/accattone-ma-dai-superpoteri-1.36569122> (05.08.2020).

centro e forse non è un caso che proprio le sequenze iniziali dei due film si svolgano nei pressi del Ponte dell'Angelo, a poca distanza dal Vaticano.

Nell'incipit di *Lo chiamavano Jeeg Robot* vediamo infatti Enzo che nel tentativo di sfuggire ai poliziotti che lo inseguono attraversa di corsa il Ponte dell'Angelo. (Figura 3)



Figura 3: Enzo fugge sul Ponte dell'Angelo (Screenshot)

Similmente, proprio nei primi minuti di *Accattone*, viene mostrato lo stesso ponte alle spalle di Vittorio mentre sta mangiando. (Figura 4) Ma mentre nel primo caso si tratta di una sequenza molto dinamica, tipica di un film d'azione, nel caso di *Accattone* la scena è molto più tranquilla e conviviale, durante un pranzo tra amici.



Figura 4: Vittorio dà le spalle al Ponte dell'Angelo (Screenshot)



Figura 5: Accattone prima di tuffarsi nel Tevere (Screenshot)

Un'altra somiglianza importante tra *Lo chiamavano Jeeg Robot* e *Accattone* è il tuffo nel Tevere che entrambi i protagonisti fanno. In *Accattone*, Vittorio scommette con una cerchia di amici che dopo una abbuffata di cibo si tufferà nel fiume senza rischiare una congestione. (Figura 5) A questa spavalderia gli amici replicano chiedendogli che tipo di funerale preferisce e dove desidera essere sepolto, un po' tra il serio e il faceto. L'uomo sopravvive al tuffo, ma l'intera sequenza suscita un brutto presentimento, confermato poi alla fine del film. Al contrario, il bagno di Enzo nel Tevere è dettato dalla necessità di nascondersi e sfuggire all'inseguimento della polizia. Quando l'uomo riemerge è completamente sporco di liquame fuoriuscito dai bidoni sommersi nell'acqua. (Figura 6)

Esteticamente le due sequenze sono dunque diverse. Infatti di Vittorio vediamo il tuffo dal ponte, ma non il momento di quando torna a galla, mentre nel caso di Enzo il momento del ritorno in superficie è fondamentale perché segna l'inizio della sua metamorfosi.

Si può affermare quindi che mentre il tuffo di *Accattone* rappresenta l'inizio della fine per il protagonista, il tuffo di Enzo rispecchia invece la sua rinascita, perché ne esce con una forza sovrumana completamente nuova e con il superpotere dell'invulnerabilità.



Figura 6: Enzo riemerge dalle acque del Tevere (Screenshot)

Per quanto riguarda i contenuti, la differenza sostanziale tra i due film è che nonostante entrambi i protagonisti cerchino di cambiare vita per amore solo Enzo ci riesce davvero. Per Vittorio non c'è nessuna speranza di salvezza e la sua storia si conclude tragicamente. In *Accattone* si avverte infatti quel senso di fatalità tipico dei film neorealisti come *La terra trema* o *Ladri di biciclette*, dove aleggia l'ineluttabilità del destino avverso, mentre il film di Mainetti è per certi versi più "leggero" alternando momenti drammatici a momenti di pura commedia.

In definitiva, tenendo conto che i tempi e il contesto storico sono completamente cambiati, possiamo considerare *Lo chiamavano Jeeg Robot* non tanto come un film neorealista, ma piuttosto neo-neorealista. Inoltre le scelte estetiche di Mainetti, come l'uso della tecnologia digitale e degli effetti visivi, sono chiaramente legate al cinema contemporaneo. Tutto questo sarà analizzato meglio nel capitolo 7.

6. L'originalità di *Lo chiamavano Jeeg Robot*

Dopo aver spiegato perché *Lo chiamavano Jeeg Robot* si può definire neo-neorealista possiamo ora a esaminare tutte quelle peculiarità che rendono il film innovativo all'interno del cinema italiano contemporaneo. Fondamentalmente il concetto si può riassumere nelle parole del giornalista Antonio Fiore:

Accattone incontra Marvel e dall'unione nasce un capolavoro fantasy-pasoliniano: ladrunco borgatario di Tor Bella Monaca acquista a sua insaputa superpoteri che mette a disposizione prima di cattive, poi di ottime azioni in una Roma criminale e infetta.⁵³

Proprio il binomio tra neorealismo e fantascienza “in cui la tradizione neorealista incontra l'animazione giapponese”⁵⁴ è uno degli aspetti più innovativi del film. Come dicevamo ben pochi registi si sono cimentati negli anni duemila con il genere supereroistico e con scarsi risultati. Prima di Mainetti ci aveva provato Gabriele Salvatores nel 2014, con *Il ragazzo invisibile*. Il film è ambientato a Trieste, quindi è una storia anch'essa italiana, ma la debolezza del film sta nell'essere troppo simile ai modelli americani, quindi poco convincente. L'originalità di *Lo chiamavano Jeeg Robot* sta non solo nell'aver trapiantato una storia di supereroi, estranea alla cultura nostrana, in un contesto tutto italiano, ma soprattutto nell'averla resa credibile. Guardando il film ci si dimentica facilmente dei poteri di Enzo, innanzitutto perché si è coinvolti dalla sua evoluzione come personaggio, e in secondo luogo perché il regista ti cala direttamente nella periferia romana con tutti i suoi problemi, di conseguenza l'elemento fantastico cade in secondo piano. Quello che si evince è che Enzo è in fondo un uomo fragile, vittima di un contesto sociale che lo fa chiudere in sé stesso, ma non è completamente senza speranza, soprattutto dopo aver incontrato Alessia. Un altro aspetto importante viene sottolineato dalla recensione di Andrea Bordone:

C'è anche un rapporto riuscitissimo tra Roma, la sua lingua, le sue strade, le sue periferie, e un gruppo di personaggi che ne fanno parte, sono vivi e divertenti, ma non ricadono né nella commedia di cui sono pieni i film di Natale, né nel realismo sociale che i nostri registi impegnati amano frequentare.⁵⁵

La sorpresa di questo film è che riesce ad amalgamare generi diversi in maniera armonica e omogenea. Accanto alla commedia, alla fantascienza, e al dramma che sono i generi che saltano subito all'occhio, troviamo anche il *noir*, nelle sequenze in cui è protagonista lo Zingaro nel canile ad esempio, il *gangster* all'italiana, il *cinematic* e l'*action-movie*. Dunque come si diceva

⁵³ Fiore, 2016, <http://www.ilcriticomaccheronico.it/2016/04/20/il-ritorno-di-jeeg-robot/> (08.08.2020).

⁵⁴ Malavasi, 2018, <https://www.fatamorganaweb.it/index.php/2018/07/23/la-guerra-delle-immagini/> (10.08.2020).

⁵⁵ Bordone, 2016, <https://www.internazionale.it/opinione/matteo-bordone/2016/03/03/lo-chiamavano-jeeg-robot-recensione> (08.08.2020).

fin dall'inizio, è quasi impossibile definire *Lo chiamavano Jeeg Robot* con un unico genere. È un film che fa divertire, ma senza perdere di vista il mondo circostante.

Un aspetto che colpisce è che il film non è la classica trasposizione dal fumetto (o dal manga in questo caso) al cinema come accade per i film supereroistici americani. Infatti la storia raccontata nel film prende solo ispirazione dalla serie animata. Enzo non si trasforma in un robot d'acciaio per aiutare l'umanità come succede a Hiroshi Shiba, anzi fin dall'inizio è restio a fare qualcosa per gli altri. Tuttavia ci sono forti collegamenti con l'anime, primo tra tutti il ruolo di Alessia, simile a quello di Miwa, come abbiamo già sottolineato in precedenza, poiché la ragazza è fondamentale nella trasformazione di Enzo. Poi ci sono i cattivi che nella serie sono rappresentati dalla regina Imiko e dai suoi ministri, mentre nel film di Mainetti sono lo Zingaro e la sua banda, oltre ad alcuni affiliati della camorra napoletana.

Un'altra caratteristica che indica la modernità del film è anche il fatto che l'antagonista è chiaramente ossessionato dai social media e dal desiderio di diventare famoso. Il suo sogno più grande è non solo diventare un grande boss della criminalità organizzata, ma soprattutto di raggiungere la fama mediatica accumulando il maggior numero di visualizzazioni possibili su YouTube o su Instagram.

7. Estetica del film e analisi delle sequenze

Prima di andare ad analizzare alcune sequenze nel dettaglio vorrei fare una panoramica generale sull'estetica di tutto il film. Ne abbiamo parlato in parte nel capitolo dedicato al neorealismo, in particolare sulla messa in scena e sui luoghi usati per le riprese esterne. Per quanto riguarda le scene in interni il regista ha usato gli studi di Cinecittà, ad esempio per l'appartamento di Enzo. L'uomo vive in un monocale sudicio e squallido. I muri sono sporchi e l'arredamento è scarso e fatiscente. Anche l'illuminazione e i colori giocano un ruolo fondamentale. La stanza è quasi sempre illuminata da lampade con luce fioca, dai colori su tonalità dorate e gialle mentre i vestiti di Enzo sono sempre scuri. Qualcuno ha definito la fotografia molto "fumettistica" e infatti Mainetti stesso ha dichiarato

mi piaceva avere il freddo e il caldo insieme. Quindi abbiamo raffreddato un po' le ombre mandandole verso il ciano e riscaldato altri toni verso l'arancio. Anche con i costumi poi abbiamo assecondato questa scelta: la quantità di colori che si vede c'è perché quei colori ci sono in scena.⁵⁶

L'illuminazione esterna appare molto naturale così come i colori. Per quanto riguarda il montaggio, ha un ritmo molto serrato, quindi con un altissimo numero di inquadrature, nelle

⁵⁶ Cardone, 2016, <https://www.lavocedineويورك.com/arts/2016/06/04/gabriele-mainetti-un-supereroe-romano-a-new-york/> (10.08.2020).

sequenze molto dinamiche come le scene d'azione, dandogli quindi una cadenza molto veloce e frenetica. Nelle scene più tranquille e intimiste vediamo invece che le inquadrature sono molto più lunghe quindi in numero minore. Va inoltre menzionato che Andrea Maguolo, il montatore, ha vinto un David di Donatello proprio per il montaggio di questo film.

I movimenti di macchina sono tanti e diversificati: panoramiche dall'alto, movimenti orizzontali, carrellate all'indietro, in avanti, dal basso all'alto e viceversa.

In merito allo spazio filmico il regista alterna panoramiche e campi lunghissimi, ad esempio negli inseguimenti e nelle scene d'azione, a primi e primissimi piani nelle sequenze in interni.

Anche la musica ha un ruolo molto importante in questo film. La musica diegetica è costituita da canzoni pop degli anni ottanta, utilizzate soprattutto nelle scene che hanno come protagonista lo Zingaro proprio perché servono a caratterizzare il suo personaggio. È inevitabile citare la sequenza in cui lo Zingaro si esibisce, truccato e vestito di piastine e *paillettes*, quasi come una sorta di *drag-queen*, cantando *Un'emozione da poco*, famosa canzone di esordio di Anna Oxa del 1978. E poi c'è la musica extradiegetica dal ritmo molto cadenzato e veloce, che enfatizza sia i momenti di azione del film sia i momenti di *suspense*.

7.1. Prima sequenza: L'inseguimento iniziale

Come prima sequenza ho deciso di analizzare quella d'apertura che dà la prima impressione sul film. È una sequenza molto dinamica, tipica di un film d'azione. La scena mostra l'inseguimento di Enzo da parte di due poliziotti per le strade di Roma ed è il tipico esempio di montaggio alternato come vedremo nell'analisi.

La sequenza è molto lunga, inizia al minuto 0:01:18 e si conclude al minuto 0:06:32, ma per motivi di brevità ho deciso di analizzare fino al minuto 0:03:07.

Dissolvenza da nero. Esterno giorno. La scena si apre con una panoramica sopra i tetti di Roma. Queste riprese sono state effettuate con un drone secondo quanto dichiarato dal regista.⁵⁷ In sottofondo si sente suonare una campana ma presto il suono viene sostituito dal respiro affannato di un uomo. L'inquadratura cambia improvvisamente e si sofferma sul particolare di un orologio. Si succedono poi inquadrature a raffica che mostrano prima le gambe, poi la schiena di un uomo che corre (Enzo) alternandole con le immagini di due uomini in motocicletta. Seguono sempre in modo alterno una serie di primi piani di Enzo e di campi lunghi dei due motociclisti. (Figura 7 e Figura 8) La successione delle inquadrature è rapidissima, i movimenti di macchina sono sia in avanti (Enzo è di spalle e la macchina da presa lo insegue)

⁵⁷ Niola, 2020, <https://www.badtaste.it/2020/04/04/cosa-abbiamo-imparato-su-lo-chiamavano-jeeg-robot-durante-il-commento-live-di-gabriele-mainetti/425058/> (02.08.2020).

che indietro (Enzo è di fronte la macchina si sposta all'indietro). L'uomo viene ripreso con molti primi piani e mezzi primi piani.



Figura 7: Enzo corre inseguito (Screenshot)

Figura 8: I poliziotti durante l'inseguimento (Screenshot)

Si intuisce che i motociclisti sono dei poliziotti perché uno dei due ha un segnale di stop in mano. Ad un certo punto Enzo si ritrova in mezzo ad un gruppo di manifestanti che urlano: “Basta bombe, basta violenza”. I poliziotti sono costretti a scendere dalla moto e a continuare l'inseguimento a piedi. Continua il montaggio alternato. Seguono alcuni campi lunghi che riprendono i due poliziotti e l'intorno circostante. La sequenza continua ad alternare inquadrature di Enzo a inquadrature dei due uomini che lo inseguono che dà molta dinamicità e *suspense* alla scena. Enzo arriva al ponte dell'Angelo e sullo sfondo si vede in primo piano Castel Sant'Angelo. Segue una breve panoramica orizzontale mentre Enzo attraversa il ponte. La musica è assente. Si vede poi Enzo che, bloccato sul ponte da una volante della polizia, discende i gradini per raggiungere il fiume. In lontananza si sentono le sirene dell'auto della polizia mentre Enzo viene inquadrato in campo lunghissimo con telecamera fissa sulla banchina del fiume mentre corre verso una piccola chiatta. Viene mostrato nuovamente il particolare dell'orologio al polso di Enzo. Sempre in rapida successione vengono inquadrati dapprima il particolare di un lucchetto della porta della chiatta che Enzo tenta di scassinare, poi un primo piano di Enzo e per due volte una soggettiva di Enzo che guarda verso gli scalini del ponte aspettandosi di vedere arrivare i due uomini da un momento all'altro. Il tutto viene alternato ai poliziotti che corrono. Infine vengono inquadrati i due che stanno scendendo le scale proprio mentre Enzo riesce ad aprire la porta e a nascondersi dentro la chiatta.

La mia analisi si conclude al minuto 0:03:07. Questa parte da me esaminata comprende 69 inquadrature, dunque un montaggio molto serrato, tuttavia l'intera sequenza va avanti per quasi tre minuti ancora e include anche i titoli di testa e il titolo del film.

7.2. Seconda sequenza: L'appartamento di Enzo

Questa sequenza è importante perché mostra non solo lo squallore dell'appartamento di Enzo, ma anche come Enzo smaltisce l'intossicazione dopo il bagno nel Tevere. Inizia al minuto

0:7:46 con un *long take* che va fino al minuto 0:8:17. La sequenza parte con uno *zoom* su un televisore acceso che mostra immagini del telegiornale che parla di un attentato avvenuto all'altare della patria (suono diegetico), contemporaneamente sentiamo una musica extradiegetica abbastanza ritmata in sottofondo. L'immagine poi si allarga, la macchina da presa si muove prima all'indietro e poi verso il basso mostrando vari oggetti sparsi per terra. Si notano una certa quantità di DVD pornografici, un bicchiere, un posacenere pieno di mozziconi, scarpe, tutto alla rinfusa. La telecamera si sposta lentamente verso destra inquadrando il letto sfatto. L'illuminazione è fioca, data da una lampada sulla destra del letto. I colori sono sul bordeaux, marrone e celeste. Oltre alla musica extradiegetica e al suono della televisione, si sente qualcuno che tossisce. La persona viene inquadrata sullo alla fine del *long take*, la vediamo in fondo a destra inginocchiata, leggermente sfocata, perché l'obiettivo è focalizzato su un mobile e su un cestino di panni sporchi. L'inquadratura cambia e viene mostrato Enzo di schiena in primo piano mentre sta vomitando nel water, segue un primo piano di fronte. La musica extradiegetica aumenta di volume mentre diminuisce a mano a mano il suono della televisione. Viene poi inquadrato il particolare dell'acqua nera dentro il water. Segue una dissolvenza incrociata con la coperta variopinta di Enzo ripresa dall'alto, mentre l'uomo giace a letto con tosse e brividi di freddo. L'inquadratura cambia ancora e si restringe verso la televisione dove il telegiornale è ancora in corso. Il suono diegetico aumenta di volume e mentre il giornalista continua a parlare segue un primissimo piano di Enzo a letto. La scena cambia improvvisamente mostrando dei palazzoni grigi in una zona periferica nella luce del mattino. Si sente il cinguettio degli uccelli. Subito dopo si vede Enzo a letto inquadrato in campo medio. La telecamera è fissa. Segue un primo piano dall'alto dell'uomo che si sveglia, poi un campo lungo mentre Enzo si alza e va in bagno. Nel primo piano successivo Enzo è ripreso dall'alto mentre si sciacqua la bocca nel lavandino. Dopo un primo piano di profilo, viene inquadrato di nuovo in campo lungo mentre mangia un budino seduto al tavolo. Il campo si allarga piano piano mentre la macchina da presa si muove all'indietro mostrando la desolazione della stanza, tra sporcizia e disordine. (Figura 9) La musica è assente.



Figura 9: Enzo in cucina che mangia un budino (Screenshot)

Nell'ultima inquadratura l'uomo viene ripreso dal basso, dalle gambe alle braccia, mentre prende una felpa e l'orologio rubato e sta per uscire di casa. La sequenza si conclude al minuto 0:10:09 e comprende 15 inquadrature. Notiamo quindi che pur essendo più lunga di quella precedente le inquadrature sono in numero nettamente inferiore perché di maggior durata, proprio a evidenziare una situazione completamente diversa, priva di azione e dunque molto più lenta.

7.3. Terza sequenza: Non sono una signora

Questa sequenza inizia al minuto 0:42:04 e ha come protagonisti Lo Zingaro e alcuni componenti della sua banda. Come premessa, la scena si svolge dopo poco che il gruppo si è scontrato con Enzo, intervenuto per salvare Alessia. La giovane infatti era stata assalita dai malviventi nel tentativo di scoprire che fine avesse fatto il padre, altro scagnozzo dello Zingaro. La banda di malavitosi riesce a scappare, ma prima della fuga lo Zingaro taglia un dito del piede a Enzo.

Esterno giorno. Campo medio. Due uomini si trovano in un parco e stanno presumibilmente parlando ma le loro voci non si sentono. Uno dei due è Riccardo, uno scagnozzo dello Zingaro, l'altro un uomo con una divisa da guardia. Fuori campo si sente la voce dello Zingaro. La macchina da presa si sposta leggermente all'indietro e si abbassa inquadrando in primo piano lo Zingaro e due altri suoi complici, seduti in macchina mentre l'uomo sta guardando un video su YouTube. Lo Zingaro commenta con rabbia che il video ha già raggiunto trentamila visualizzazioni nel giro di due giorni. Uno degli scagnozzi si chiede se sia la stessa persona con cui loro si sono scontrati, ma lo Zingaro è convinto di aver riconosciuto la felpa. L'inquadratura si sofferma sul dettaglio del telefonino dove si vede Enzo, a viso coperto, mentre sta scardinando un bancomat, ripreso dalle telecamere di sicurezza. Segue un primo piano dei due uomini seduti dietro, e di nuovo un primo piano laterale dello Zingaro mentre dice che è contento di avergli mozzato mezzo piede. Nel frattempo Riccardo rientra in auto e si siede accanto allo Zingaro che è al volante. Vediamo che, anche se la macchina da presa rimane ferma, la messa a fuoco cambia. Il profilo dello Zingaro in primissimo piano si sfoca mentre l'obiettivo si focalizza sul primo piano di Riccardo. L'uomo dice che il percorso è confermato e che nel furgone portavalori ogni venerdì c'è l'incasso di tutti i supermercati. Qui c'è una successione di inquadrature campo-controcampo tra Riccardo e lo Zingaro, che discutono se effettuare o meno la rapina il giorno dopo. Quest'ultimo dice che vorrebbe avere Enzo nella sua banda, ma prima bisognerebbe scoprire chi è. Nel frattempo mette in moto la macchina e vediamo che l'immagine è in movimento mentre i due uomini continuano a discutere se parlare con i camorristi, come vorrebbe Riccardo, e spiegare la situazione oppure prendere i soldi in

prestito da un usuraio. La discussione si fa accesa e viene inquadrato il dettaglio del piede sul freno mentre la macchina si ferma bruscamente, e subito dopo viene ripreso il cofano dell'auto frontalmente. L'inquadratura cambia con un primissimo piano dello Zingaro mentre dice "Io voglio fare il botto. Voglio che la gente se piega a pecoroni quando m'encontra pe' salutamme così glie posso piscià in testa. Io voglio lascià un segno". (Figura 10) La risposta di Riccardo è: "Te sei matto scocciato". A questo punto lo Zingaro inizia a citare il testo di una canzone di Loredana Bertè dal titolo *Non sono una signora* e si mette a cantare incitando gli altri a imitarlo.



Figura 10: Lo Zingaro mentre discute con Riccardo (Screenshot)

Vediamo una soggettiva di spalle dello Zingaro da parte dei due uomini seduti dietro. Lo Zingaro rimette in moto la macchina e tutti iniziano a cantare in coro, poi seguono prima il dettaglio della ruota che sgomma sull'asfalto e poi un primo piano degli uomini che cantano a squarciagola, ad esclusione di Riccardo che rimane serio, mentre fuori campo la canzone originale si sovrappone al suono diegetico. (Figura 11) La sequenza si conclude al minuto 0:44:04 e comprende 20 inquadrature.



Figura 11: Lo Zingaro che canta insieme ai suoi scagnozzi (Screenshot)

Questa scena fa capire molto del carattere dello Zingaro. L'uomo è ossessionato dalla fama mediatica e non solo. Ha manie di grandezza, vuole sfondare e diventare un supercriminale come Enzo, difatti gli invidia il successo mediatico che quest'ultimo sta ricevendo. È un visionario che si scontra con la concretezza di Riccardo. Ma poiché siamo in Italia non può mancare un po' di buon umore per sdrammatizzare. La scena cambia infatti all'improvviso da drammatica a umoristica quando lo Zingaro si mette a cantare inaspettatamente. Forse serve

anche a evidenziare il carattere schizofrenico dell'uomo, ma l'ironia della scena aiuta a stemperare la tensione e strappa certamente un sorriso allo spettatore.

7.4. Quarta sequenza: Crisi di panico di Alessia

In questa sequenza Enzo e Alessia stanno guardando un episodio di *Jeeg Robot* insieme. Come premessa bisogna dire che Enzo ha comprato, con i soldi rubati al portavalori, oltre a un proiettore anche il cofanetto della serie di *Jeeg Robot d'acciaio*. Quando Alessia vede il cofanetto gli chiede di poterlo guardare insieme. La sequenza inizia al minuto 0:52:14. Vediamo Enzo e Alessia di spalle seduti sul divano, il primo piano si sofferma sull'immagine di Jeeg Robot data dal videoproiettore mentre la macchina da presa si avvicina lentamente in avanti. (Figura 12) Gli unici rumori sono quelli diegetici che vengono dal cartone animato. La stanza è al buio, un po' di luce proviene da una finestra in alto a sinistra e dalla proiezione del film. L'inquadratura cambia e vediamo un primissimo piano di Enzo di profilo mentre tutto assorto dalla visione mangia un budino alla vaniglia. Il viso di Alessia appare invece sfocato. La ragazza allunga la mano e infila un dito nel budino di Enzo portandoselo poi alla bocca. L'inquadratura cambia ancora e mostra un primo piano di Alessia mentre Enzo la guarda, quindi la focalizzazione dell'obiettivo si sposta su di lui che continua a mangiare. Entrambi sono in primissimo piano ma soltanto Enzo viene messo a fuoco. Subito dopo si vede un primo piano di Jeeg sullo schermo e alcune immagini dell'anime, che possiamo interpretare come una soggettiva di Enzo e Alessia. Segue un piano medio frontale dei due che guardano rapiti il film. Alessia prende la mano in Enzo quasi senza rendersene conto mentre continua a fissare lo schermo. La macchina da presa si avvicina lentamente. Enzo ha un'aria incerta e non sa come reagire al contatto di Alessia. Viene inquadrato il particolare della mano di Enzo che sposta la custodia del DVD affianco ad Alessia per farsi spazio vicino a lei.



Figura 12: Enzo e Alessia mentre guardano Jeeg Robot (Screenshot)

Il primissimo piano dei due si focalizza su Alessia che segue il movimento della mano di Enzo e subito dopo scuote la testa e dice “no” con aria spaventata. Segue un primo piano dei due mentre Alessia si allontana lentamente da Enzo e continua a dire di no. Enzo è un po’ confuso e cerca di tranquillizzarla. L’inquadratura successiva riprende Alessia di spalle in primissimo piano mentre il viso di Enzo di fronte a lei appare fuori fuoco. La macchina da presa segue il profilo di Alessia che indietreggia mentre incomincia a piangere, il suo viso illuminato solo dal proiettore. Subito dopo viene mostrato Enzo in controluce con il proiettore alle spalle, il viso al buio, con un aspetto un po’ spettrale mentre le dice di non averle fatto nulla. Le inquadrature si alternano tra l’uno e l’altra. Alessia piange illuminata da colori blu e poi verdi, Enzo lo vediamo prevalentemente al buio, come l’uomo nero delle favole. Alessia sembra confondere Enzo con il ministro Ikima, uno dei nemici di Jeeg, infatti lo chiama ministro e urla forte “Mi fa male!” mentre Enzo si avvicina e le parla con tono suadente. Segue una serie di campo-controcampo tra lui e la ragazza sempre più in preda ad una crisi di panico mentre il volto di Alessia si confonde con la proiezione del cartone animato. Enzo riesce ad avvicinarsi e ad abbracciarla, le inquadrature si succedono velocemente con primi piani alternati dei due. Seguono dei primissimi piani sia di Alessia, che si è intanto calmata, e che chiede a Enzo di andare a salvare il padre dalla grotta del fuoco, sia di Enzo che continua a tranquillizzarla e le promette di andare a cercarlo. I loro volti sono illuminati prima di verde e poi di blu, sempre per via del cartone animato i cui suoni si sentono ancora in sottofondo. La sequenza si conclude con una inquadratura in piano americano di Enzo e Alessia abbracciati su un lato dello schermo, contro lo sfondo dell’anime dove appare in primissimo piano proprio il volto del ministro Ikima. (Figura 13) I due si confondono e si fondono con il cartone animato fino al minuto 0:55:33. Questa sequenza è un esempio di intermedialità e denota la genialità del regista nel mescolare elementi dell’anime con elementi della vita reale. Alessia confonde chiaramente la realtà con la fantasia, e il regista sceglie di mostrare visivamente questa mescolanza anche attraverso le immagini. L’effetto estetico è innovativo e originale. Da questa sequenza si evince inoltre che la ragazza ha avuto un trauma da ragazzina probabilmente a causa del padre o di un amico del padre e ha scelto di rifugiarsi in un mondo fantastico per evadere una realtà difficile da accettare.

L’intera sequenza comprende 29 inquadrature. Anche qui notiamo che mentre le prime inquadrature sono più lunghe perché la scena iniziale è tranquilla, man mano che Alessia diventa più isterica anche le inquadrature diventano più brevi e più numerose.



Figura 13: Enzo consola Alessia dopo la crisi di panico (Screenshot)

7.5. Quinta sequenza: I ricordi di Enzo

Questa è forse la sequenza più neorealista di tutto il film poiché viene narrata la giovinezza di Enzo nel quartiere di Tor Bella Monica. Nello stesso tempo la possiamo considerare come la *origin story* tipica dei fumetti americani dove si racconta il background dell'eroe, dunque, anche in questo caso c'è un'unione tra elementi tipici del fumetto e aspetti neorealistici che si incontrano perfettamente. Enzo e Alessia si nascondono in una camera d'albergo dopo che l'identità di Enzo come supercriminale è diventata di dominio pubblico. La sequenza parte al minuto 1:18:44, ma c'è un ponte sonoro che anticipa la voce di Enzo che inizia a parlare già al minuto 1:18:40. La sequenza si apre con un'immagine di Tor Bella Monaca di notte, mentre vengono inquadrati un gruppo di palazzoni illuminati. L'inquadratura poi si sposta sul dettaglio di una chiave d'albergo. Subito dopo vediamo un mezzo primo piano di Enzo in piedi di spalle ad una finestra mentre racconta di quando si è trasferito nel quartiere insieme alla madre. (Figura 14) L'uomo si ricorda di "scritte luccicanti e palazzoni con i colori accesi. Era tutto pulito, tutto nuovo. Allora ce li avevo gli amici".⁵⁸ Mentre Enzo continua a parlare vengono inserite immagine dei suoi ricordi. Questo è un tipico esempio di montaggio evocativo.



Figura 14: Enzo che racconta dei suoi ricordi a Tor Bella Monaca (Screenshot)

⁵⁸ Citazione di Enzo dal film *Lo chiamavano Jeeg Robot*.

Le prime immagini risultano sfocate e indistinte, a sottolineare che i suoi ricordi sono ancora poco chiari. (Figura 15) Le persone sono al buio e i visi sono nascosti. Le inquadrature si alternano tra primi piani di Enzo e ricordi dei suoi amici che appaiono al rallentatore e a mano a mano diventano più nitidi. Enzo menziona Sabrina che è morta in un incidente, il Palletta a cui hanno sparato le guardie mentre faceva una rapina al tabaccaio, Michelino che a vent'anni lo hanno bruciato i fascisti, ma lui non ci ha mai creduto.

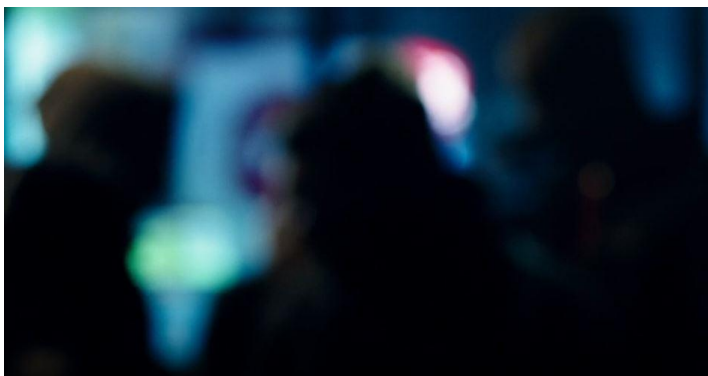


Figura 15: I ricordi sfocati di Enzo (Screenshot)

La macchina da presa ritorna su un primissimo piano di Enzo di profilo, mentre racconta che che la sera in un cui hanno ammazzato il padre di Alessia pensava fosse arrivato il suo turno, ma invece è sopravvissuto. Enzo dichiara di non sapere cosa gli sia successo, ma di sentirsi bene perché adesso c'è Alessia nella sua vita. L'inquadratura si restringe sul particolare di naso, occhi e orecchio di Enzo poi si sposta lentamente verso destra dove vediamo un mezzo primo piano di Alessia sdraiata di fianco sul letto mentre osserva Enzo. Si nota subito il contrasto tra i colori scuri di Enzo e i colori vivaci e accesi di Alessia. La macchina da presa si sofferma su Alessia mentre chiede all'uomo se deve considerarsi la sua donna. Segue un primissimo piano di Enzo che abbassa la testa imbarazzato e poi ancora un primissimo piano di Alessia. Campo-controcampo tra i due. Alessia chiede a Enzo di sdraiarsi vicino a lei e subito dopo apre la borsa cercando qualcosa. Si accorge di non avere più i DVD di *Jeeg Robot*, ma quando Enzo le chiede come farà a dormire senza, Alessia risponde "dormo con te" e gli appoggia la testa sul petto mentre lui le accarezza i capelli. A questo punto parte la musica extradiegetica di un pianoforte, molto dolce e suadente e intanto Enzo chiude gli occhi rapito. L'idillio viene bruscamente interrotto dallo squillo del telefono su cui si focalizza l'inquadratura successiva mentre sullo sfondo si vedono Enzo e Alessia sul letto molto sfocati. Enzo si alza per rispondere, ma l'immagine rimane ferma sul primo piano del telefono. La mano di Enzo afferra la cornetta e la macchina da presa si sposta sul primissimo piano dell'uomo che chiede chi è per due volte. Subito dopo si sente un rumore di porta che si apre di colpo, la telecamera si sposta sulla destra alle spalle di Enzo e viene inquadrato lo Zingaro con un fucile in mano che punta alla sua sinistra sparando una freccetta che vediamo uscire velocemente dalla canna del fucile e colpire

Enzo su una spalla. Qui sembra esserci un problema di continuità poiché lo Zingaro avrebbe dovuto puntare alla sua destra per colpire Enzo in base alla sua posizione nell'inquadratura precedente, però non è chiaro se sia una scelta del regista per confondere lo spettatore o se si tratti veramente di un errore. Si capisce che Enzo è stato drogato perché si accascia per terra mentre la macchina da presa si muove in maniera instabile dallo Zingaro ad Alessia e poi obliquamente proprio a evidenziare la soggettiva di Enzo che vede le persone inclinate. Dietro lo Zingaro entra anche il suo compare Tazzina chiamato dal malvivente, che si dirige verso Alessia ancora sul letto. L'ultima immagine è un primissimo piano dello Zingaro sempre come soggettiva di Enzo, la cui messa a fuoco va e viene fino a diventare completamente sfocata poiché Enzo è sul punto di perdere i sensi. La sequenza si conclude al minuto 1:23:08 e comprende 31 inquadrature.

7.6. Sesta sequenza: Il duello tra Enzo e lo Zingaro

L'ultima sequenza che vorrei descrivere è quella del "duello" finale tra Enzo e lo Zingaro. La premessa: lo Zingaro è riuscito ad acquisire gli stessi superpoteri di Enzo dopo essersi tuffato anch'egli nelle acque torbide del Tevere. L'uomo si è recato allo stadio Olimpico con l'obiettivo di far scoppiare una bomba durante il derby Roma-Lazio e Enzo cerca di impedirglielo. La sequenza è molto lunga ed inizia al minuto 1:40:50 con un montaggio alternato che avvicina immagini dello Zingaro allo stadio a immagini di Enzo che sta correndo in moto verso lo stesso luogo. La scena che ho scelto di analizzare parte al minuto 1:42:37 nel momento in cui i due uomini convergono nello stesso punto, dietro le gradinate dello stadio Olimpico. Nell'inquadratura iniziale si vede un primo piano di Enzo di spalle, mentre lo Zingaro lo vediamo in campo lungo sulla destra. (Figura 16) L'uomo fa un cenno di saluto ad Enzo, subito dopo viene inquadrato quest'ultimo in primo piano. Qui parte una serie di campo-controcampo dei due uomini che si studiano a vicenda mentre si muovono sotto le gradinate. Questa scena ricorda molto i duelli dei film *western* di Sergio Leone con i due contendenti che si guardano da lontano. In sottofondo si sentono le voci e le urla dei tifosi che stanno seguendo la partita. Vengono inoltre alternati campi lunghi a primi piani. Enzo chiede dove si trova la bomba e lo Zingaro gli mostra il suo telefonino replicando che se ne accorgerà dal botto.



Figura 16: Enzo e lo Zingaro si sfidano davanti allo stadio (Screenshot)

Vediamo Enzo che in un campo medio inizia a correre verso il suo antagonista mentre la macchina da presa si muove velocemente all'indietro. Intanto lo Zingaro si prepara a riceverlo con i pugni serrati, in posizione da pugile. Prima dell'impatto l'uomo viene inquadrato di profilo in un piano americano. L'inquadratura poi cambia mostrando Enzo che colpisce lo Zingaro, il quale semplicemente scivola in seguito all'urto, rimanendo nella stessa posizione e il movimento viene simulato con un tremolio dell'immagine. L'inquadratura cambia e si stringe lentamente sullo Zingaro che sorride e si toglie ironicamente la polvere da una spalla. La telecamera si sposta ad inquadrarlo di schiena mentre si incammina verso Enzo e lo segue fino a stringere su Enzo che alza il braccio e lo colpisce con un pugno. Il campo-controcampo prosegue mentre i due si prendono a botte. Lo Zingaro dà una spinta a Enzo che sfonda un muro, subito dopo quest'ultimo lo colpisce con un vaso da gabinetto. (Figura 17)

La mia analisi si ferma al minuto 1:44:04 e comprende 29 inquadrature, ma la sequenza continua con le scazzottate tra i due fino sugli spalti e va avanti con una serie di colpi di scena ed effetti visivi fino al minuto 1:51:17. Infatti tutta la sequenza è interessante soprattutto dal punto di vista degli effetti speciali che qui vengono impiegati forse maggiormente che nel resto del film anche se poi tutto si riduce a scaraventare l'avversario contro dei muri o per aria e a picchiarsi con estrema violenza.



Figura 17: Lo Zingaro dopo essere stato colpito da un vaso da gabinetto (Screenshot)

8. Conclusioni

Questa lunga analisi su *Lo chiamavano Jeeg Robot* ha dato l'opportunità di esplorare aspetti e generi del Nuovo Cinema Italia e di mettere a confronto il cinema italiano contemporaneo, e in particolare il film di Mainetti, con la tradizione neorealista. Abbiamo parlato inoltre di come la fantascienza in Italia sia stato un genere poco sviluppato sia per mancanza di finanziamenti adeguati, che di interesse da parte di pubblico e produttori. In special modo il genere supereroistico è stato rappresentato o in forma di parodia o come scopiazzatura di film americani, spesso con prodotti di bassa qualità. *Lo chiamavano Jeeg Robot* è la dimostrazione che si può fare un film di supereroi senza dover spendere milioni di euro, ma con trovate intelligenti e brillanti. L'aspetto più interessante, ma anche il più originale, di questo film è che il regista rende verosimile l'idea di un supereroe a Roma. Ci riesce perché inserisce i protagonisti e gli altri comprimari nel contesto di una borgata romana con tutti i suoi problemi e i suoi disagi. La criminalità, gli attentati terroristici, ma anche la solitudine e il disagio sociale sono concetti che qualunque italiano conosce e che hanno poco di fantascientifico. Enzo non ha nulla del tipico supereroe americano senza macchia e senza paura. La forza del film di Mainetti sta dunque nell'aver creato un supereroe all'italiana che unisce al mito del supereroe la tradizione dei grandi maestri del passato. Anche se il contesto storico e sociale è completamente diverso da quello di settanta anni fa ci sono similitudini con il neorealismo sia nella messa in scena che nell'uso del dialetto. Inoltre abbiamo individuato punti in comune con *Accattone* che qualcuno considera come l'ultimo film neorealista, pur essendo uscito anni dopo la fine del movimento.

L'analisi delle sequenze ha mostrato come il ritmo della storia cambi continuamente, passando dall'azione, alla commedia, al dramma, al *cinecomica*. Alle scene d'azione si alternano sequenze più lente, alcune senza dialogo, come la sequenza che mostra Enzo che rientra nel suo monolocale dopo il tuffo nel Tevere. C'è ironia, come nella scena dove lo Zingaro canta in macchina accompagnato dai suoi scagnozzi e poi c'è intimità quando Enzo si racconta mostrando tutta la vulnerabilità del suo personaggio. Infine la sequenza finale è quella che forse si avvicina di più al tipico film supereroistico con il classico confronto tra il buono e il cattivo, ricca anche di effetti speciali. La combinazione di luci, colori e musica ha avuto un ruolo fondamentale nel sottolineare i diversi momenti del film, ma anche il carattere dei personaggi. Enzo si veste infatti sempre di scuro e la sua casa è illuminata con colori freddi perché è un personaggio solitario e asociale. Alessia invece è sempre colorata come si addice al suo carattere estroverso. Lo Zingaro d'altra parte non esita a indossare tacchi e *paillettes* se la situazione lo richiede, evidenziando l'ambiguità del suo personaggio.

Il film è un miscuglio di generi diversi che si amalgamano perfettamente tra di loro. Il risultato è un prodotto ibrido e originale poiché difficilmente paragonabile con altri film italiani e quindi anche difficile da catalogare in un genere unico. Potrebbe darsi che Mainetti abbia aperto la strada a un genere cinematografico del tutto nuovo. Del resto visto che esistono già la commedia all'italiana e gli *spaghetti western* perché non creare anche il filone dei supereroi all'italiana? La speranza è che si facciano sempre più film che puntino sull'originalità e il talento di giovani registi dalle idee innovative e coraggiose e che il film di Mainetti non rimanga un caso isolato.

9. Bibliografia e altre fonti

Bibliografia

- Raffaella Baccolini, "The Uncomfortable Relationship Between Science Fiction and Italy: Film, Humor, and Gender", in: *The Liverpool Companion to World Science Fiction Film*, Liverpool University Press 2014, 172-187.
- Andrea Bernardelli, "L'antieroe dai mille volti. La migrazione di un dispositivo narrativo dalla letteratura alla serialità televisiva.", in: *Between*, vol. VI, n. 12, (2016), 1-21.
- Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*. Bari, Laterza 2014.
- Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da «La dolce vita» a «Centochiodi»*. Bari, Laterza 2007.
- Gian Pietro Brunetta, "Cinema italiano oggi: Eredità, tradizione, orizzonti narrativi, forme della speranza", in: *Annali d'Italianistica* 30 (2012). 31-50.
- Simona Castellano, "La periferia romana nel cinema contemporaneo: il luogo (simbolico) di contrasti ed esistenze difficili", in: *H-ermes. Journal of Communication* 13 (2018). 217-230.
- Mark Cousins, *The Story of Film*. London, Pavilion 2012.
- Marco Cucco, "From the state to the regions: The devolution of Italian cinema", in: *Journal of Italian Cinema & Media Studies* 1:3 (2013). 263-277.
- Tommaso di Giulio, "Who framed Rome? Periferie urbane ed esistenziali nella Roma nel cinema italiano contemporaneo", in: Stefania Parigi, Christian Uva, Vito Zaggarro (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma, Roma Tre-Press 2019. 360-371.
- Daniele Magni, *Contaminations. Il fantacinema italiano degli anni 80*. Milano, Bloodbuster 2017.
- Giancarlo Mancini, "Lo chiamavano Jeeg Robot", in: *Cineforum* 56:3 (2016). 18-21.
- Robert A. Rushing, "Italian transnational masculinity: Jeeg Robot, Il ragazzo invisibile and MilzaMan", in: *Journal of Italian Cinema & Media Studies* 8:1 (2020). 43-60.
- Paolo Russo, *Breve storia del cinema italiano*. Torino, Lindau, 2002.
- Nicola Angelo Spinella, *Fenomenologia dell'eroe di cartone: Jeeg, Mazinga ed altre meraviglie del sol levante*. Nicola Angelo Spinella 2013.
- Giada Sponzilli, *Il mito del supereroe: Dal fumetto al cinema italiano contemporaneo*. Roma, Edizioni Mediterranee 2017.
- Christian Uva, "Nuovo cinema Italia: Per una mappa della produzione contemporanea, tra tendenze, formule e linguaggi", in: *The Italianist* 29:2 (2009). 306-324.
- Antonio Vitti, "Introduzione. Cinema italiano contemporaneo", in: *Annali d'Italianistica* 30 (2012). 17-28.
- Christopher Vogler, *The Writers Journey Mythic Structure for Writers*. Studio City, M. Wiese Productions 2007.
- Birgit Wagner/Daniel Winkler ed., *Nuovo Cinema Italia. Der italienische Film meldet sich zurück*. Wien u.a., Böhlau 2010.
- Mary P. Wood, *Italian cinema*. Oxford u.a., Berg 2005.
- Vito Zaggarro, "L'eredità del neorealismo nel New-new Italian Cinema", in: *Annali d'Italianistica* 30 (2012). 95-111.

Sitografia

- Bordone, Matteo 2016, “Finalmente un supereroe italiano”, in: *Internazionale*, <https://www.internazionale.it/opinione/matteo-bordone/2016/03/03/lo-chiamavano-jeeg-robot-recensione> (27.07.2020).
- Cardone, Maurita 2016, “Gabriele Mainetti: un supereroe romano a New York”, in: *La voce di New York*, <https://www.lavocedinewyork.com/arts/2016/06/04/gabriele-mainetti-un-supereroe-romano-a-new-york/> (10.08.2020).
- Fiore, Antonio 2016, “Il ritorno (nelle sale) di Jeeg Robot”, in: *Il critico maccheronico*, <http://www.ilcriticomaccheronico.it/2016/04/20/il-ritorno-di-jeeg-robot/> (08.08.2020).
- Genna, Antonio 2003/18, “Jeeg Robot, uomo d'acciaio”, in: *antoniogenna.net*, <https://www.antoniogenna.net/doppiaggio/anim/jeegrobotdacciaio.htm/> (20.07.2020).
- Levantesi Kezich, Alessandra 2016, “Accattone, ma dai superpoteri”, in: *La Stampa*, <https://www.lastampa.it/spettacoli/cinema/2016/02/26/news/accattone-ma-dai-superpoteri-1.36569122> (05.08.2020).
- Malavasi, Luca 2018, “La guerra delle immagini”, in: *Fata Morgana Web*, <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2018/07/23/la-guerra-delle-immagini/> (29.04.2020).
- Niola, Gabriele 2016, “Lo chiamavano Jeeg Robot, il primo film di supereroi italiano”, in: *Wired.it*, https://www.wired.it/play/cinema/2015/10/19/lo-chiamavano-jeeg-robot-supereroi/?refresh_ce (27.07.2020).
- Niola, Gabriele 2020, <https://www.badtaste.it/2020/04/04/cosa-abbiamo-imparato-su-lo-chiamavano-jeeg-robot-durante-il-commento-live-di-gabriele-mainetti/425058/> (02.08.2020).
- Palattella, Domenico 2017, “Il cinema italiano di fantascienza”, in: *Associazione cinematografica “La dolce vita”*, <https://associazioneladolcevita.wordpress.com/2017/12/19/il-cinema-italiano-di-fantascienza/> (28.07.2020).
- Pontiggia, Federico 2016, “Lo chiamavano Jeeg Robot. Un film di supereroi italiano? È possibile. E il regista Gabriele Mainetti ipotoca un grande futuro”, in: *cinematografo.it*, <https://www.cinematografo.it/recensioni/lo-chiamavano-jeeg-robot/> (29.04.2020).
- Tammaro, Gianmaria 2016, “Lo chiamavano Jeeg Robot: il primo vero film italiano sui supereroi”, in: *GQ*, <https://www.gqitalia.it/show/cinema/2016/02/05/lo-chiamavano-jeeg-robot-il-primo-vero-film-italiano-sui-supereroi> (27.07.2020).
- Vurro, Mariateresa, “Gabriele Mainetti, dalla recitazione alla regia un artista promettente”, in: *Ecodelcinema.com*, <https://www.ecodelcinema.com/gabriele-mainetti-biografia-filmografia.htm> (23.07.2020).
- Capitan Basilico: <http://www.capitanbasilico.it/> (27.07.2020).
- Internet Movie Data base: <https://www.imdb.com/> (28.07.2020).
- Mymovies.it <https://www.mymovies.it/film/2015/lochiamavanojeegrobot/premi/> (23.07.2020).
- Vocabolario Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/eroe/> (05.08.2020).

Filmografia

Lo chiamavano Jeeg Robot/ Sie nannten ihn Jeeg Robot, Italia 2015, colore 112 min, R.: Gabriele Mainetti, S.: Nicola Guaglianone, Menotti, M.: Michele Braga, Gabriele Mainetti, Prod.: Goon Films, Distrib.: Lucky Red, Cast: Claudio Santamaria (Enzo), Luca Marinelli (Lo Zingaro), Ilenia Pastorelli (Alessia), Antonia Truppo (Nunzia) (visto su Amazon Prime).

Altri film

Basette, R.: Gabriele Mainetti, Italia 2008, (YouTube).
Tiger boy, R.: Gabriele Mainetti, Italia 2012, (YouTube).
Accattone, R.: Pier Paolo Pasolini, Italia 1961, (YouTube).

Illustrazioni

Figura 1: La trasformazione di Jeeg Robot (Screenshots).....	8
Figura 2: Ladri di biciclette: Antonio attacca dei manifesti (Screenshots).....	22
Figura 3: Enzo fugge sul Ponte dell'Angelo (Screenshot).....	24
Figura 4: Vittorio dà le spalle al Ponte dell'Angelo (Screenshot).....	24
Figura 5: Accattone prima di tuffarsi nel Tevere (Screenshot).....	24

Figura 6: Enzo riemerge dalle acque del Tevere (Screenshot)	25
Figura 7: Enzo corre inseguito (Screenshot)	29
Figura 8: I poliziotti durante l'inseguimento (Screenshot).....	29
Figura 9: Enzo in cucina che mangia un budino (Screenshot).....	30
Figura 10: Lo Zingaro mentre discute con Riccardo (Screenshot).....	32
Figura 11: Lo Zingaro che canta insieme ai suoi scagnozzi (Screenshot).....	32
Figura 12: Enzo e Alessia mentre guardano Jeeg Robot (Screenshot)	33
Figura 13: Enzo consola Alessia dopo la crisi di panico (Screenshot)	35
Figura 14: Enzo che racconta dei suoi ricordi a Tor Bella Monaca (Screenshot).....	35
Figura 15: I ricordi sfocati di Enzo (Screenshot).....	36
Figura 16: Enzo e lo Zingaro si sfidano davanti allo stadio (Screenshot)	38
Figura 17: Lo Zingaro dopo essere stato colpito da un vaso da gabinetto (Screenshot).....	38