

Wien, den 17. März 2021

Universität Wien
Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät
Institut für Romanistik
BA-Seminar Medienwissenschaft Italienisch:
“Napoli e il cinema glocale / Neapel und das glokale Kino”
bei Ass.-Prof. Mag. Dr. Daniel Winkler, Privatdoz.

Glitter di Napoli?

Immagini ‚camp‘ della metropoli porosa
nel film *Libera* (1993) di Pappi Corsicato

vorgelegt von

Valeria Flavia Gubitosi
Mat.-Nr.: a01508645
e-mail: a01508645@unet.univie.ac.at

Romanistik Italienisch (BA)
Studienkennzahl: A 033 646 349
Wintersemester 2020/21

Indice

| | |
|--|-----------|
| Introduzione | 3 |
| 1. Strutture Porose e Immagini Postmoderni di Napoli | 4 |
| 1.1. Costituzione, Modalità e Lettura di Città Testuali | 4 |
| 1.2. Porosità: Bozzetto di Permeabilità e Penetrazione | 7 |
| 2. Il Nuovo Cinema Napoletano in Contesto Postmoderno | 11 |
| 2.1. Luoghi Comuni e Rottura della Tradizione..... | 11 |
| 2.2. Il flâneur in fretta: Napoli-New York e la glocalisation..... | 14 |
| 3. Notes on „Napoli‘? Pappi Corsicato e il Cinema-camp | 20 |
| 3.1. Il Fenomeno Metropolitano camp e la Sensibilità-Gay | 20 |
| 3.2. Il „neon-neorealismo“ tra Tradizione e Gioco Postmoderno | 23 |
| 4. Libera (1993) e la Napoli Versatile: Grattacieli, Ironia e Glitter | 27 |
| 4.1. Costituzione di Riferimento: Tre Volti di Napoli..... | 27 |
| 4.2. Il Centro Direzionale alias la Napoli-New York..... | 30 |
| 4.3. Tempo Veloce e Trasformazione Istantanea (Acceleratore e Sovrapposizione) | 33 |
| 4.4. Camp e la Messa in Scena: L’Arcobaleno che unisce Paradiso e Inferno | 34 |
| 4.5. (Auto-)Citazione e Gioco d’Illusione | 39 |
| 4.6. Bilancio Analisi..... | 41 |
| 5. Conclusione | 43 |
| Bibliografia | 45 |
| Filmografia | 46 |
| Fonti Internet | 46 |
| Indice delle Illustrazioni | 47 |
| Appendice | 49 |
| Giuramento | 55 |

Introduzione

In questo seminario ci siamo occupati della questione di come la città di Napoli viene rappresentata nel cinema locale e di come le tradizioni estetiche cinematografiche e di genere vengono riprese e consolidate o elaborate creativamente nel processo. Questa tesi è interessata alla rappresentazione della città di Napoli nel film *Libera* (1993) di Pappi Corsicato, concentrandosi sulla struttura del poroso e sulla sua messa in scena come metropoli postmoderna attraverso mezzi estetici camp. Nel fare ciò, si possono porre le seguenti domande: Come si possono costituire testualmente e cinematograficamente le città e specialmente le grandi città? In che misura la porosità si riflette nella struttura urbana, a livello sociale, e infine nel film napoletano? Cosa distingue il camp come un'estetica che emerge in particolare nelle grandi città e come si può analizzare il film *Libera* (1993) con queste premesse? Per poter rispondere a queste domande, questo lavoro si occupa della costituzione della città (cfr. Mahler 1999), della definizione di porosità secondo Walter Benjamin e Asja Lacis (1991) nel contesto letterario e cinematografico, rispettivamente, prima che questa parte piuttosto teorica trovi la sua prima applicazione nel seguito sul nuovo cinema napoletano. Qui si esamina brevemente il ruolo contemporaneo del cinema in contesti sia locali che globali (cfr. Marlow-Mann 2017, 2014 & 2011), così come la funzione dello *skyline* (nel caso di Napoli il Centro Direzionale) nella costituzione urbana postmoderna (cfr. Prigge/Herterich 1988). Infine, i criteri estetici rilevanti per l'analisi sono esposti utilizzando l'esempio dell'estetica camp derivante dalla scena gay della grande città. Nel fare ciò, si farà riferimento al saggio *Notes on 'camp'* della scrittrice newyorkese Susan Sontag (1999), morta nel 2004, e in un ulteriore passo si concretizzerà nel cinema (Babuscio 1999). Nel fare ciò, l'analisi del film dimostrerà la misura in cui il regista ha fatto uso di modelli e luoghi comuni tradizionali, come la struttura architettonica così come quella sociale del poroso, e la implementa in modo giocoso e ironico, attraverso l'estetica camp nel film riprendendola o scartandola. Aumont 2014, Gendrault 2017 e Tabanelli 2011 ne forniscono la base analitica ed estetica con riflessioni sulla porosità della città di Napoli nel film, così come l'uso del montaggio per creare ritmo temporale e trasformazione.

1. Strutture Porose e Immagini Postmoderni di Napoli

Le metropoli possono essere intese come „luoghi di negoziazione di topoi postmoderni“ (cfr. Mahler 1999, 8). Chi ha accesso ad essi e sa come leggerli ne sarà affascinato (cfr. *ibid.*, 11). Di conseguenza, questo capitolo introduttivo affronta la misura in cui Napoli, e più tardi la Napoli cinematografica, funziona come un tale sito di negoziazione. A questo scopo, le tecniche per la costituzione di città testuali (secondo Mahler 1999) saranno discusse, e applicate all'esempio concreto della città testuale Napoli in Benjamin/Lacis (1993). Così facendo, il concetto di porosità sarà ripreso e indirizzato verso prospettive postmoderne come il significato degli *skyline* e la loro messa in scena nel cinema, che sarà infine analizzato in Libera (1993).

1.1. Costituzione, Modalità e Lettura di Città Testuali

Anche se Mahler (1999) si occupa principalmente della costituzione di città testuali discorsive, va notato che le tecniche sono in gran parte utili anche per l'analisi successiva dei film. Perché le città sono anche prodotte e rappresentate sullo schermo e nei film. Mahler mostra un'affinità con il cinema anche nella scelta delle parole; per esempio, parla di „scena, *setting* [corsivo originale]“ o di „scenografia“ (Mahler 1999, 13). La ricerca di Mahler (1999) si limita alla lettura di testi sulla città, cioè testi di città in cui si costituiscono città testuali (cfr. Mahler 1999, 11-13). Tuttavia, le città in sé possono anche essere lette come testi. Una trattazione di questo, tuttavia, andrebbe oltre lo scopo di questo articolo. Tuttavia, bisogna sottolineare che le città possono avere „tessuti“ che definiscono ulteriormente la loro struttura. Il punto 1.2. parlerò di questo sulla base di Benjamin/Lacis (1999), un importante testo di città napoletana, la cui immagine mentale evoca la struttura della porosità.

La costituzione di città testuali discorsive implica due tecniche in particolare: la costituzione per riferimento o per isotopie semantiche. La produzione referenziale dell'immagine della città è molto vicina alla pratica filmica ed è quindi di grande importanza per l'analisi successiva. Questo riferimento può essere obiettato includendo luoghi concreti di una città nel testo o a unità più piccole e concrete della città. Di solito appaiono all'inizio di un testo o già nel titolo per dare una cornice al contenuto seguente. Si tratta di edifici o luoghi caratteristici che sono prototipici della città (cfr. Mahler 1999, 14-15). Nel caso di Napoli, il centro storico potrebbe essere citato quasi come cliché per questo. Tuttavia, questa tesi si concentra sul quartiere dei grattacieli di Napoli, il Centro Direzionale. Questo sarà discusso più in dettaglio nei capitoli 2 e 4.

L'altra variante, la costituzione semantica, si occupa principalmente di descrivere la città attraverso lessemi appropriati. Simile alla tecnica referenziale, qui il soggetto „città“ è fissato da una più generale isotopia di costituzione prima di essere specificato da isotopie di specificazione (cfr. Mahler 1999, 16-17). La descrizione classica, che possiamo notare anche da Benjamin/Lacis (1991) opera secondo questi due principi. Ai fini pratici, naturalmente, è prevista un'applicazione mista delle tecniche. Tuttavia, le isotopie semantiche contrastanti si rivelano un efficace dispositivo speciale stilistico capace di creare una tensione estetica. A livello referenziale, si può usare l'enfasi esplicita o la negazione dei nomi legati alla città (cfr. Mahler 1999, 18-20).

Anche Corsicato descrive se stesso e il Nuovo Cinema Napoletano come un cinema indipendente che rifiuta i luoghi pubblici napoletani comunemente conosciuti nei loro film (cfr. Addonizio 1997, 39). A questo punto, però, ha meno senso cercare isotopie semantiche nel cinema se si è interessati all'esempio specifico di una città, qui Napoli. L'analisi dei film a livello semantico sarebbe troppo astratta e non terrebbe conto dei riferimenti concreti di Napoli. Ecco perché qui si parla principalmente di riferimento („Referentialisierung“).

Avendo trattato i due aspetti della costituzione, passiamo ora alla modalizzazione, al *framing*. Funziona in un modo simile a quello di una cinepresa. Di nuovo, la motivazione dell'autore è di introdurre un vocabolario pertinente al film come „prospettiva“, „visione totale“, „parzializzazione“, o „istanza percettiva“, (cfr. Mahler 1999, 21). Diversi fattori giocano un ruolo nel tipo di modalizzazione. In primo luogo, dipende dalla posizione del soggetto che percepisce e dalla sua relazione con l'istanza percettiva“. Questo rapporto risulta nella prospettiva, che, per esempio, può essere alta o bassa e corrisponderebbe alla vista dall'alto o dal basso nel film. Inoltre, si può anche determinare una „mobilità dell'istanza“, che è statica o mobile e quindi riflette anche la posizione della telecamera. Infine, è una questione di "capacità di sintesi mentale" dell'istanza percettiva (cfr. Mahler 1999, 21). È qui che il confronto tra la tecnica del testo e la tecnica del film raggiunge i suoi limiti. La „capacità di sintesi mentale“ dell'istanza percettiva è caratterizzata dall'elaborazione o interpretazione degli eventi del testo, che però possono anche essere messi in fila senza commento. Questi fattori danno luogo a uno spettro che va dalla certezza interpretativa alla restrizione soggettiva (cfr. Mahler 1999, 21-23).

Torneremo su queste prospettive nell'analisi e sul loro significato per la scelta della prospettiva e del movimento della cinepresa. Perché la „funzione di sintesi mentale“ solleva la questione per il film se la cinepresa può essere considerata un'istanza percettiva, infine molti

di questi effetti soggettivi sono prodotti dagli altri elementi cinematografici come il montaggio o il suono. La combinazione di tecniche utilizzate per produrre una città di testo hanno prodotto tipi che possono essere definiti come testo-interni e testo-esterni. Anche quando si riferiscono esclusivamente al testo, la loro categorizzazione fornisce uno schema che è importante per interpretare gli esempi cinematografici. A livello testuale, si distinguono tipi di città-testo che possono essere riassunti in termini di costituzione (in base alla densità dei lessemi), di riferimenti (denominazione diretta e termini parziali metonimici), e di contrasto tra tipo globale (città intera) e parziale (parti di essa). Quest'ultimo (tipo parziale) può anche essere ulteriormente diviso in posizione (centro-periferia) e gamma (appartamento-intera città). Inoltre, c'è la modalizzazione, che va da una visione ristretta a un panorama d'insieme, stabilendo così una prospettiva, con il risultato che la combinazione dei fattori di cui sopra può muoversi tra un forte contorno della città (attraverso i riferimenti) e la sua „rimozione“ dal contesto dell'urbano. Nel complesso, due posizioni estreme della funzione in-text possono essere date in sintesi. L'effetto mediatore va dalla controllabilità globale, chiusa, omologa, all'ingestibilità urbana caotica (parziale, apertamente resistente) (cfr. Mahler 1999, 24-25).

I tre tipi di funzione esterna sono fortemente inseriti nel contesto storico, quindi sono soprattutto la reazione a certe condizioni storiche. Sono le città testuali dell'allegorico, del reale e dell'immaginario. La città testuale allegorica serve principalmente a trasmettere principi moralistici attraverso la struttura delle sue città. Cioè, attraverso l'implementazione tematica della lode, del vizio o della virtù. Le città testuali del reale, invece, fanno uso dell'illusione della mimesi, cioè l'imitazione „veritiera“ di un originale nel testo. Qui, il lettore vuole essere ingannato e quindi si impegna con l'aspetto del descrittore della città davanti a lui (cfr. Mahler 1999, 28-30). La „prospettiva panoramica“ (ibid., 28) promuovono così la narrazione del reale, ma possono anche essere costituite da dettagli parziali. In entrambi i casi, comunque, il lettore acconsente all'illusione della rappresentazione (cfr. Mahler 1999, 30-32). I testi sono caratterizzati dalla „negazione del loro carattere testuale“ (ibid., 32). Infine, le città testuali dell'immaginazione mirano a fornire costrutti sintetici e prodotti di fantasia, come è successo recentemente (cfr. Mahler 1999, 32).

La città di Napoli ha delle narrazioni sfaccettate. Si va dalla tradizione mitologica della sirena Partenope, il cui tragico destino è anche un'allegoria della città stessa, alle descrizioni settecentesche di Johann Wolfgang von Goethe della città nel contesto del Grand Tour, fino alla città fantastica „perfetta“ del postmodernismo (cfr. Marlow-Mann 2011, 150).

Di seguito, affronteremo un testo descrittivo della città di Napoli di Walter Benjamin e Asja Lacis (1991), che illumineremo brevemente con i criteri di Mahler (1999). L'immagine mentale di Napoli come città del „poroso“ qui presentata fornisce la base per ulteriori riflessioni sul cinema napoletano e, infine, sul film *Libera* (1993).

1.2. Porosità: Bozzetto di Permeabilità e Penetrazione

Nel 1925, un articolo con osservazioni su „Napoli“ di Walter Benjamin e Asja Lacis è apparso sulla «Frankfurter Zeitung» (cfr. Rexroth 1991, 987). Secondo questo, Napoli ha una consistenza che si riflette in tutte le aree della vita, che gli autori definiscono con il termine porosità. Questa Napoli testuale avrà un impatto duraturo sull'immagine della città (cfr. Glynn 2020) e sarà ripresa anche in relazione al cinema napoletano (cfr. Tabanelli 2011 e Gendrault 2017). Seguendo Benjamin/Lacis, quindi, si può sostenere che „la porosità [può essere] intesa come la legge inesauribilmente riscopribile di questa vita“ (Benjamin/Lacis 1991, 311). Eppure la data della sua prima pubblicazione nella *Frankfurter Zeitung* risale a quasi 100 anni fa. Tuttavia, il saggio è intitolato *Denkbild* nel capitolo sovraordinato. Si cercherà di esaminare brevemente questa immagine concettuale per collocarla in un contesto filmico attuale per questa tesi, al fine di poter valutare quanto essa sia adatta come termine per descrivere la Napoli in *Libera* di Pappi Corsicato (1993).

In cinque punti del testo si parla esplicitamente di porosità o del poroso (cfr. Benjamin/Lacis 1991, 309, 310, 311, 314). Benjamin/Lacis forniscono la giustificazione della loro scelta del termine nella natura della pietra vulcanica tipica di Napoli, il tufo. Questo è caratterizzato da una superficie piena di buchi, il cui rapporto con i suoi buchi è definito in geofisica come porosità (cfr. Benjamin/Lacis 1991, 309). Quindi alcune rocce sono più permeabili di altre, alcuni interstizi sono più grandi di altri. Si comporta un po' come la pellicola positiva e la pellicola negativa di un film. In ciò che segue, citerò queste cinque citazioni che esprimono la diversità del paesaggio urbano di Napoli, attingendo alla nozione di poroso. Innanzitutto, proprio all'inizio si dice: „Porosa come questa roccia è l'architettura“ (Benjamin/Lacis 1991, 309) e inoltre „In ogni cosa si conserva la latitudine che le permette di diventare la scena di nuove costellazioni impreviste“ (ibid., 309). Questo si riferisce all'architettura dell'edificio e alla sua interazione con la vivace vita sociale della città, dove c'è sempre qualcosa in corso. In secondo luogo, dove si fa un riferimento più preciso alle condizioni sociali, si dice che „la porosità non si incontra solo con l'indolenza dell'artigiano meridionale, ma soprattutto con la passione per l'improvvisazione“ (ibid., 310). Qui, la tesi

precedente è sostenuta con l'importante „spazio di azione“. Inoltre, la città è un'unica „arena“, una libertà che deve essere concessa ai suoi abitanti da una grande varietà di punti di vista (ibid., 310). In terzo luogo, come già discusso nell'introduzione a questo sottocapitolo, la consistenza rappresenta addirittura un fatto di natura come legge della vita (cfr. ibid., 311). Così, la naturalezza geofisica di una roccia diventa la naturalezza della città di Napoli e dei suoi stessi abitanti. Anche i giorni di festa giocano un ruolo importante in questo, di fatto „permeando“ ogni altro giorno normale (cfr. Benjamin/Lacis 1991, 311). In quarto luogo, la porosità può anche staccarsi dalla totalità, dal panorama, e vagare nel particolare soggettivo, dove i gusti vengono messi alla prova "[...] con cui anche la lingua impara che cos'è la porosità" (ibid., 311). Qui si chiarisce che la porosità è un'esperienza sensoriale complessiva, e così facendo può arrivare fino al più piccolo dettaglio e trasmettere una certa fantasticheria. Il fantastico si riflette anche nel desiderio degli abitanti di giocare e negoziare. Il commercio vi si svolge come alla fiera, il gioco e il mercanteggiamento come al bazar (cfr. Benjamin/Lacis 1991, 313). E così, in quinto luogo, anche le vite private degli abitanti sono „porose e dense“ (Benjamin/Lacis 1991, 314). Questi non conoscono la vita privata e trasformano ogni affare individuale in un affare sociale (cfr. Benjamin/Lacis, 314). Nel fare ciò, gli autori fanno un paragone molto problematico tra i napoletani e una tribù sudafricana, chiamata peggiorativamente „Ottentotti“ dai colonizzatori olandesi (cfr. Glynn 2020, 72).

Alla base della porosità ci sono processi sociali dinamici. „La miseria ha portato a uno stiramento dei confini che è un riflesso della più radiosa libertà della mente“ (Benjamin/Lacis 1991, 314), la miseria della città è dunque un impulso per la gioia di creare da parte dei Napoletani. „Veri laboratori di questo grande processo di penetrazione sono i caffè“ (cfr. Benjamin/Lacis 1991, 316) - qui riposa un po' nascosto il fatto che lo scambio sociale per la città è per lo più situato ai piani terra, i bassi o le piazze. Al contrario, la città della modernità o postmodernità (cfr. Prigge/Herterich 1988). La relazione della testura porosa implica anche che c'è un'opposizione tra la struttura e il vuoto, che si riflette nella vita quotidiana: Il nuovo rifugge il coniato, la civiltà degli alberghi si oppone all'anarchia del villaggio al centro (cfr. Benjamin/Lacis, 309). „Anche l'esistenza più miserabile è sovrana nella doppia sorda consapevolezza di partecipare in tutta la perfezione a una delle immagini mai ricorrenti della strada napoletana, di godersi lo svago nella sua povertà, di seguire il grande panorama“ (ibid., 310). „Ma anche qui, niente di sognante“ (ibid., 312). Questa „oniricità“, che in realtà qui non c'è, ci accompagna ancora di più nell'analisi del film, dove una particolare considerazione è data al „gioco“ illusionistico (della cinepresa, dell'azione).

Attraverso la sua forma descrittiva, ha una prospettiva osservativa. Il soggetto che percepisce è un *flâneur* e un *voyeur* allo stesso tempo e, come una macchina fotografica, sta in una relazione con l'istanza che percepisce, che qui ovviamente associa, commenta e quindi costituisce il poroso. Per il film questo significa che soprattutto la vista sulla città, la panoramica precede e illumina la città nel campo lungo nell'architettura, il porto, e poi diventa sempre più parziale e mostra vicoli, viste parziali, singole scene frammentarie. Qui vediamo che questo testo presunto „realista“ è esso stesso costellato di fantasmagorie postmoderne, che esprimono ulteriormente la capacità sintetizzatrice dell'istanza percettiva. Bisogna dire che questa è solo un'analisi esemplare che non pretende di essere esaustiva nella sua indagine di tutte le isotopie e simili. Piuttosto, individua dettagli rilevanti per il film, come l'architettura urbana o il ruolo generale del teatro nella città e il ruolo della porosità per l'immagine di Napoli di Benjamin, che si riflette teoricamente in ciascuna delle aree di cui sopra, che è di particolare importanza per l'estetica di *camp*. La mia tesi a questo punto, infatti, è che Napoli ha sempre avuto anche un potenziale *camp* particolarmente grande, che si esprime particolarmente bene attraverso Benjamin/Lacis 1991, e quindi ci si può chiedere fino a che punto ci sia una connessione tra il poroso e *camp*.

Ma alla fine quanto rimane dell'immagine mentale di Napoli di cento anni fa? *Libera* (1993) fa luce su questo: Mentre la Napoli di *Aurora* rappresenta una visione illusionistica del futuro, di una metropoli ritenuta ideale, in *Carmela* ci si crogiola nell'effetto nostalgico dell'immagine nell'immagine che rischia di riprodurre semplicemente degli idilli da cartolina (anche Marlow-Mann avverte che questo è cliché e vuoto, 154) - è più apparenza che essere, come confermano le identità sessuali dei personaggi e si mantiene l'apparenza verginale, che in realtà è finta (Miriam costringe Bastiano al sesso e Italia ruba le 1000 lire dal barattolo). E infine, l'ultimo episodio omonimo al titolo del film mostra una Napoli che è l'amara fredda realtà? Scampia e Secondigliano come manifesto di una visione ormai superata del futuro di una grande città sociale degli anni 70. Anche il Centro Direzionale è destinato al fallimento? In ogni caso, se dobbiamo fidarci dell'affermazione di Benjamin, la rappresentazione di Corsicato manca di un laboratorio fisico, a meno che i negozi, l'edicola, le strade restino tali? In ciò che segue, discuterò brevemente le possibili critiche, essendo la pubblicazione del testo avvenuta quasi cento anni fa e per certi aspetti non senza problemi (cfr. Glynn 2020). Inoltre, il coautore è nascosto nella maggior parte dei casi. La riflessione critica fornisce anche un modo di tradurre il termine nei tempi moderni o post-moderni, trasformandolo o addirittura scartandolo. Questo porta un po' più vicino a una „Napoli del presente“ o a una Napoli

visionaria del futuro, al di là delle immagini cariche di cliché della città. Scrive Marlow-Mann nella sua recensione de „I 'pori' di Napoli“ (Tabanelli 2011) sulla porosità: „Questa metafora [porosità] è stata così ampiamente invocata in relazione a Napoli [...] che la mia reazione iniziale prima di leggere il libro è stata un sospiro stanco per l'aspettativa del troppo familiare [...]“ (Marlow-Mann 2014, 294).

2. Il Nuovo Cinema Napoletano in Contesto Postmoderno

Questo capitolo vuole mostrare che aspetti della Napoli porosa si possono osservare anche nel cinema napoletano. Secondo Benjamin/Lacis, la porosità è per definizione un concetto di città che trova espressione nei più piccoli aspetti della vita urbana. Di conseguenza, almeno una parte di essa può essere vista anche sullo schermo, quando vengono mostrate immagini e diverse prospettive della città porosa. Di seguito, il film *Libera* sarà brevemente esaminato nel contesto del *nuovo cinema napoletano*. Questo per aiutare a capire in che misura il cinema napoletano contemporaneo intraprende trasformazioni estetiche o reinterpretazioni (cfr. Marlow-Mann 2011, 63) dell'opera standard tradizionale napoletana. Questo contesto postmoderno è importante per poter definire gli elementi estetici *camp* nel capitolo seguente, che finalmente trovano la loro applicazione nel capitolo 4, usando *Libera* (1993) come esempio.

2.1. Luoghi Comuni e Rottura della Tradizione

Il concetto di porosità nel cinema non è nuovo. Marlow-Mann, nella sua recensione de „I 'pori' di Napoli“ (Tabanelli 2011), esprime disappunto per la scelta del titolo. La porosità è già stata usata troppo spesso (cfr. Marlow-Mann 2014, 293-294), egli la scompone a questi pochi aspetti, ovvero come "metafora delle contaminazioni tra pubblico e privato, alto e basso, sacro e profano, vecchio e nuovo" (ibid., 294). Sembra che l'autore politicizzi anche la sua delusione nel suo libro *Il nuovo cinema napoletano* (2011), perché almeno nell'indice non perde una parola sulla porosità, che naturalmente ha la sua giustificazione come dichiarazione. Tuttavia, Tabanelli (2011) dimostra che il concetto è molto appropriato. Scrive della porosità della città:

„Napoli è una città palinsesto che si nutre di se stessa, stratificata, abbattuta, rifatta, nella storia e nell'urbanistica [...] per la sua struttura di tufo, per la sua architettura mai fissata una volta per sempre, per l'instabilità di confini e criteri, dove vecchio e nuovo, „miseria e nobiltà“, sacro e profano, pubblico e privato si (con)fondono in un'anarchia di spazi e forme sociali, in una teatralità endemica ad alta esibizione.“ (Tabanelli 2011, 54)

Almeno i due autori sono d'accordo sulla definizione di porosità. Ho fatto questo esempio perché mostra come la Napoli porosa di Benjamin/Lacis (1991) possa essere applicata al cinema. Per comprendere meglio la porosità nel cinema napoletano, è necessario puntare sul ricco patrimonio della tradizione cinematografica. Il „tesoro“ storico è costruito in particolare sulla musica e sul teatro e, dalla fine del Ottocento, sul cinema. Generi come il melodramma, la *sceneggiata*, entrambi con i loro modelli di trama e archetipi associati, sono emersi da questo. Questo patrimonio è la struttura definita all'interno della quale si muovono i cineasti

napoletani. È in relazione a lo spazio vuoto che può essere inteso come libertà di innovazione e anche di distruzione creativa. Questo lavoro è principalmente interessato a come queste tradizioni sono infrante o sfruttate nel cinema napoletano recente, che e infine porta a Pappi Corsicato come regista e al suo trattamento di tutti questi.

La sceneggiata si basa su tipi di personaggi forti e sul pathos (cfr. Marlow-Mann, 43) È interessante notare che la sceneggiata era anche un'esportazione popolare per la diaspora italiana a New York (cfr. *ibid.*) Tuttavia, il sistema di valori è da criticare, che può essere conservatore, misogino e talvolta criminale (cfr. *ibid.*, 44). Ma anche parti del melodramma sono cruciali per la formula napoletana, specialmente l'uso dell'enfasi sulle emozioni così come la loro sottolineatura da parte della musica o di altre forme di disegno cinematografico (cfr. *ibid.*, 45). Affinché il film abbia successo per il più vasto pubblico possibile, fa uso di valori semplici e basilari della società e delle emozioni ad essi associate (cfr. *ibid.*, 47), che però interagiscono con altri importanti fattori estetici:

„la gamma di cliché e stereotipi tipicamente associati a Napoli impregnano la città di qualità melodrammatiche: il carattere emotivo dei napoletani, il loro uso di un mezzo di comunicazione espansivo e gestuale e la natura conflittuale della città, colorata e piena di vita ma assediata da problemi“ (Marlow-Mann 2011, 48)

Per quanto riguardano i „luoghi comuni“, Marlow-Mann (2011) ne ha notato tre tipi. Da un lato, i panorami della città con il mare e il Vesuvio, destinati a mettere in scena la bellezza geografica della città; dall'altro, la rappresentazione di appartamenti affollati al piano terra, i bassi. Infine, il ricorso a monumenti ed edifici importanti della città come le chiese e le piazze pubbliche (cfr. Marlow-Mann 2011, 58-59). Nella formula napoletana, cadono gli aspetti drammaturgici del melodramma come il pathos forte o eccessivo e il carattere di messa in scena caricato della sceneggiata. La funzione della macchina da presa, tuttavia, serve per l'espressione e la prospettiva soggettiva, questa libertà è forse anche condizionata dal fatto che le produzioni erano per lo più realizzate con un piccolo budget (cfr. *ibid.*, 61-63). La formula napoletana è più favorevole al cinema popolare perché non stimola intellettualmente, al contrario dello spettatore esperto di cinema (cfr. *ibid.* 63). Gli aspetti discussi contribuiscono ad un'immagine mitologica di Napoli basandosi su valori sociali prevalenti che trasmettono *napoletanità*, mentre la criminalità, ad esempio, è acriticamente tralasciata, ciò è dovuto alla politica (cfr. *ibid.* 64-65). In ciò che segue, quindi, possiamo chiedere quali sono le sfide e le responsabilità del nuovo cinema napoletano (cfr. *ibid.* 68).

Un primo esempio di napoletanità nel cinema è *L'Oro di Napoli* (1954). Il Nuovo Cinema Napoletano affronta la sfida di collocare l'eredità di questi film, che funzionavano con „*Neapolitan Formula*“ e sceneggiata, in un contesto moderno. La questione, allora, è fino a che punto essi riprendono e sviluppano questa tradizione e che ruolo ha anche al giorno d'oggi. Un esempio è *Polvere di Napoli* (1998) (cfr. Marlow-Mann 2011, 114-115). *Libera* inizialmente consisteva solo nell'ultimo episodio, ma quando si concretizzò un finanziamento sufficiente, Corsicato decise di filmare anche gli altri due episodi (cfr. *ibid.*, 132). Che il primo episodio, in particolare, sia concepito capitalisticamente è dimostrato dalla scena in cui gli amici giocano tra loro a „scopa“, il gioco che conosciamo anche da *L'Oro di Napoli* e *Polvere di Napoli* (cfr. *ibid.*, 133). La performance del prete Don Arcangelo dimostra anche l'eredità della sceneggiata, che l'autore qui suggerisce possa essere intesa come „post-sceneggiata“ a causa dell'ambivalenza e dell'ambiguità sessuale del prete (cfr. *ibid.*, 134). Il Centro Direzionale si trova isolato dal nucleo storico della città e riflette la vita interna di Aurora, che è isolata in un'illusione, ma riflette ancora il caos multiculturale, soprattutto attraverso la musica extra-diegetica (cfr. *ibid.*, 135). Marlow-Mann fa riferimento a un meraviglioso estratto del discorso di Eco sul postmodernismo, dove l'amore può ormai trovare espressione solo attraverso il riferimento ironizzante di ciò che è già stato perpetuato (cfr. *ibid.*, 147). Questo è importante per essere in grado di leggere o considerare il paesaggio urbano di Napoli sia come una città filmica che come una città testuale (immaginata). La capitale del sud presto non sarà più solo un *hinterland*? Prima, però, è al massimo la città ideale immaginata, anche se è anche un non-luogo. La questione aperta è, dopo tutto, cosa succede dopo: a tal fine, Marlow-Mann nomina due tendenze. Da un lato, il pessimismo improduttivo e, dall'altro, la riproduzione vuota di cliché consolidati da tempo (cfr. *ibid.*, 149-153).

Poiché i „luoghi comuni“ rappresentano una parte importante della tradizione cinematografica di Napoli e questo lavoro si occupa principalmente di paesaggi urbani, segue un piccolo esempio di come questo viene gestito. Attraverso il riutilizzo come luoghi cinematografici, i luoghi comuni hanno acquisito una notevole importanza nel tempo. Lina Wertmüller si entusiasma per la sua bella Napoli, di cui tuttavia apprezza le asperità (cfr. D'Avino et al. 2014, 7). Marlow-Mann (2011) chiamerebbe forse questa glorificazione romanzata una sovra-rappresentazione cliché (*ibid.*, 68). D'Avino (2014), invece, si occupa della rappresentazione proprio dei luoghi di ripresa più popolari della città. Corsicato non usa nemmeno uno dei luoghi menzionati nel libro, che sono considerati luoghi classici delle

riprese nella storia del cinema. Lo chiarisce anche in un'intervista, dove emerge che vuole girare al di là di questi luoghi popolari (cfr. Addonizio 1997, 39). Nella stessa intervista, però, emerge anche che egli ricorre deliberatamente ai „luoghi comuni“, qui in senso sociale, per poterli poi sovvertire (cfr. Addonizio 1997, 43). Anche se poco appariscente, il secondo episodio di *Libera* (1993) rende un piccolo omaggio all'attrice Sophia Loren nei panni della venditrice di sigarette illegali e pesantemente incinta Adelina di *Ieri, Oggi e Domani* (1964) di Vittorio De Sica. La figura 1 mostra Adelina con un vestito rosa a camicetta alla sua bancarella in un vicolo. La figura 2 mostra Bastiano e Vincenzo in camicia rosa al suo chiosco di sigarette. Le due rappresentazioni sono legate dall'elemento dell'ironia, poiché Sophia Loren come Adelina è sostituita da un giovane non meno attraente che rifornisce Bastiano di droga (fig. 2) ed entra in una relazione omoerotica con lui. Tale riconsiderazione o rielaborazione delle narrazioni e degli archetipi tradizionali è affrontata in modo diverso dai registi del nuovo cinema napoletano. In ogni caso, lo dimostra l'eterogeneità dei rappresentanti, come nella collaborazione su *I Vesuviani* (1997), a cui parteciparono sia Pappi Corsicato con l'episodio *La Stirpe di Iana*, sia Enzo Moscato nel ruolo di *Maruzzella* di Antonietta De Lillo. Lo conosciamo da *Libera* (1993) come Don Arcangelo.

2.2. Il *flâneur* in fretta: Napoli-New York e la *glocalisation*

Sulla base di questi aspetti, la città di Napoli può essere descritta nei termini della struttura del poroso, che ha conosciuto una rinascita anche nel contesto cinematografico fino ad oggi (cfr. Tabanelli 2011 & Gendrault 2017, 38). Così ora si cerca di cogliere la porosità in modo che possa essere compresa anche nel contesto cinematografico sul cinema napoletano contemporaneo. Infine, la porosità dovrebbe essere applicabile e vagliata anche in circostanze postmoderne e quindi globali-locali.

Da un lato, è stata affrontata la costituzione delle città testuali, così come sulla base di un esempio concreto di città testuale, il paesaggio urbano poroso di Napoli. Così la città può essere percepita in modi diversi. Ogni immagine, sia letteraria che cinematografica, ha un suo linguaggio, una sua grammatica, che deve essere letta o afferrata. Il film è in grado di aggiungere un ulteriore livello di percezione alla spazialità rompendo la stretta connessione tra spazio e tempo e mettendoli insieme in un nuovo ordine attraverso l'ambientazione e il montaggio (cfr. Prigge/Herterich 1988, 309). La città e la sua rappresentazione sullo schermo cinematografico sono diverse, emerge un paesaggio urbano virtuale (cfr. *ibid.* 310). Ma come sono organizzati gli spazi cinematografici? Per Mahler (1999), la disposizione della città

stessa non aveva importanza in termini di città del testo letterario. Ma nel film si ha a che fare con variazioni ottiche della realtà. La cinepresa cattura un'immagine. Il film riproduce immagini della città, che possono essere strutturate in unità come il modello. Oltre a piccole unità portatrici di significato, ma in somma su larga scala, che Prigge/Herterich (1988) chiamano „elementi di base“ (ibid. 310), ci sono grandi unità portatrici di significato come cattedrali, palazzi e piazze (cfr. ibid. 310). Nelle città antiche e nei centri storici determinano il paesaggio urbano a causa della loro pratica sociale portatrice di significato. Questo può già spiegare la predilezione per certi motivi e luoghi da cartolina nella città di Napoli,. Tuttavia, a partire dal Rinascimento, questa struttura di base perde importanza a favore di uno sviluppo urbano idealista ed estetizzante e della totale pianificabilità della città (cfr. ibid. 310). Questo segna la transizione funzionale dell'architettura verso il modernismo e il postmodernismo. L'aspetto sociale dell'alloggio determina la sua funzione e in definitiva il suo scopo. Uno spazio è un luogo senza significato sociale: „Dove il sistema costruito non è più un referente globale per l'individuo, avviene la transizione da luogo a spazio“ (Prigge/Herterich 1988, 311). Invece di una tale ponderazione sociale, il XIX secolo ha visto emergere l'idea di ordinare la città in modo utilitaristico in termini economici e in termini di divisione di classe. Da questo modello di pensiero nasce il razionalismo astratto dell'architettura urbana modernista. La funzione razionalista, cioè la disposizione orizzontale e verticale nello spazio contro i ghirigori oppositivi come quelli che si trovano nell'*Art Nouveau* o nell'*Art Deco*, e che cercano il loro compromesso nel postmodernismo (cfr. ibid. 311).

Fuori dall'essere-luogo e dall'essere-spazio si colloca, in contrasto con la Napoli di Benjamin/Lacis, il fenomeno postmoderno del „non luogo“. Si caratterizza per la sua urbanità globalizzata, così come per la qualità poco spettacolare, che nel peggiore dei casi porta le città a perdere il loro carattere (cfr. Mahler 1999, 35-36). Affronteremo brevemente il fenomeno del postmodernismo un po' più criticamente nel contesto del cinema d'autore nel capitolo 3. Qui, „postmoderno“ è inteso per riferirsi principalmente alle tendenze contemporanee e culturalmente ampie dell'architettura e del cinema. Un simbolo importante di questo postmodernismo metropolitano è lo *skyline* dei grattacieli e può quindi rappresentare prototipicamente la città stessa. Le viene quindi attribuito un ruolo importante anche nel cinema perché genera immagini della città (cfr. Prigge/Herterich 1988). Napoli ha anche uno *skyline* emblematico, ma questo è poco considerato nel cinema napoletano (cfr. Gendrault 2017, 86). Concepito originariamente come un luogo di urbanità, il Centro Direzionale ha rappresentato a lungo un „non luogo“ a causa del suo isolamento, del suo vuoto e della sua

inusabilità (cfr. Marlow-Mann 2011, 134). In ogni caso, Corsicato sa sfruttare questa città fantasma per i suoi film e si compiace dell'effetto straniante causato dall'architettura, soprattutto all'inizio dell'episodio di *Aurora* (cfr. Addonizio 1997, 45). Per quanto riguarda l'organizzazione della città di Napoli, quindi, possiamo dire che la struttura di Napoli in Benjamin/Lacis è prevalentemente sociale, ma guadagna una nuova prospettiva attraverso il Centro Direzionale nel primo episodio di *Libera* (1993) e, inoltre, oltre al quartiere storico dei Quartieri Spagnoli nel secondo episodio, mostra anche una terza realtà, che si svolge negli edifici sociali di Scampia e Secondigliano.

La parte essenziale del saggio di Prigge/Herterich (1988) è la critica all'urbanistica postmoderna, incapace di coltivare un senso storico ed estetico proprio. Una delle caratteristiche principali di questo mondo urbano illusorio, che vuole essere storico perché in qualche modo deve esserlo, è il suo trattamento ironico di esso, ma anche la sua presenza ironica nell'urbano, che ha la sua funzione in un avvicinamento da un lato allo storico e anche all'umano, se si vuole, ma dall'altro nel distanziamento di esso, che porta il tutto alla confusione e alla superficialità (cfr. Prigge/Herterich 1988, 314-315). La superficialità fa parte della caratteristica artificiale della postmodernità, che si esprime nella presunta urbanità. Essa „[...] prende l'espressione di mondi passati e presenti, la sprema attraverso le raffinerie estetiche degli studi di architettura occidentali e la porta sul mercato come un capolavoro“ (ibid., 315). Questo „artificio“ lo incontriamo anche nel Centro Direzionale e come viene presentato da *Libera* (1993). Infine, Prigge/Herterich chiarisce che l'urbanità postmoderna è una specie di pseudo-urbanità, perché se si trattasse del "nostro stesso confronto di culture e ambienti, non dovremmo cercare nei cortili delle nostre città le prove culturali dell'Oriente, per esempio. Li troveremo come un'architettura distinta in luoghi importanti" (ibid., 315). Il punto, quindi, è che l'architettura non può soddisfare le sue esigenze socialmente e culturalmente pluralistiche, con la repressione, l'incapsulamento e l'ignoranza che servono come dispositivi stilistici postmoderni. Si cerca invano la „compenetrazione“ qui (cfr. ibid., 316). Invece, il parallelismo verticale dei grattacieli, promuove la disposizione gerarchica della città „moderna“, che si riflette ironicamente e letteralmente nella facciata di vetro e nei titoli all'ingresso che regolano il flusso verso i piani superiori. Anche l'arte deve avere il suo posto, perché possa avere il suo posto, in una piazza, ma non di più. È anche ironico che nel processo si cerchi di essere all'altezza dell'ideale della „piazza mediterranea“ di ispirazione italiana anche nel nome del grattacielo di Francoforte, che si autodefinisce „campanile“ (ibid. 316). A mio parere, il soprannome un po' sfortunato

per il progetto da un milione di dollari riflette sia l'apparire che l'essere dello zeitgeist postmoderno. Si riferisce alla tradizione quasi medievale delle città del nord Italia che cercavano di dimostrare il potere attraverso le loro torri, come San Gimignano in Toscana. Il riferimento storico è forse ben intenzionato per mantenere una debole parvenza, ma non per nascondere il fatto del suo essere modernista (ordine, progresso, gerarchizzazione). L'autore nota giustamente: „Non si è urbani, ma ci si sente tali!“ (ibid., 317). Lo scambio e la negoziazione tra lo stabile e l'instabile, o lo strano e il familiare, sono processi centrali della vita urbana. A differenza del modernismo, il postmodernismo vuole cercare di mettere il suo centro su una presunta memoria storica, ma non ci riesce. Essa fallisce nella cattiva gestione del patrimonio storico, che può essere sensibile come, per esempio, la gestione giusta o sbagliata dei memoriali della seconda guerra mondiale e, per esempio, la loro commercializzazione (cfr. ibid., 317). In questo contesto, l'ironia può anche essere apostrofata (cfr. ibid., 319). La „sensibilità“ contemporanea, la coscienza dello storico, del sociale, dell'estetico vuole essere ingenua e innocente per mantenere una finzione che esclude tutto ciò che è sgradevole e quindi inutile (cfr. ibid., 319). Il glamour, quindi, conta più della polvere. In questo contesto, la silhouette di New York è l'ideale (cfr. ibid., 320), che di conseguenza richiede buon senso e, inoltre, più ostinazione nella pianificazione urbana europea (cfr. ibid., 323). *King Kong* (1933) è citato qui come esempio della generazione di un paesaggio urbano, la cui New York si erge emblematicamente per il progresso tecnico ed è giustapposta alla natura primordiale incarnata dal gorilla (cfr. Prigge/Herterich 1988, 304).

L'urbanistica (post)moderna è quindi solitamente stimolata da illusioni utopiche, che incontra problemi nella sua attuazione sociale e culturale e, come nell'esempio del Centro Direzionale, può andare dall'effetto di alienazione alla percezione come città fantasma. Le osservazioni di Glynn (2020) permettono alla porosità di Napoli di Benjamin/Lacis (1991) di uscire dal suo corsetto storico e anche di illuminare le questioni contemporanee sensibili o problematiche coinvolte. Lei scrive:

„Memore, tuttavia, della connessione indivisibile tra visione e comprensione, vista e intuizione, nel termine greco *theoria*, sostengo che proprio il modo in cui il rapporto di Napoli con la modernità è costruito è intimamente legato alla prospettiva da cui e la lente attraverso cui la città è vista“ (Glynn 2020, 66)

quindi strettamente legate a questo sono le contraddizioni rispetto alla città di Napoli nel passato e oggi. (cfr. Glynn 2020, 66). problematica è anche la riduzione della cultura napoletana a un'essenza barbarica giustapposta alla civiltà (cfr. ibid., 68). „Così, i paragrafi iniziali del saggio dipingono Napoli come un luogo violento, irrazionale ed enigmatico

[...]“ (Glynn 2020, 69). La porosità in questo contesto può anche essere interpretata con lo sviluppo della città nella postmodernità. Napoli è qui intesa come una soglia della modernità, tra il passato polveroso e il fascino della modernità (cfr. Glynn 2020, 73-76). Benjamin/Lacis (1991) fanno così uso di cliché e li promuovono ulteriormente. Il problema fondamentale qui è che attraverso quale modalità si guarda la città determina come si costituisce e si consolida un'immagine duratura (cfr. Glynn 2020, 86). Questo articolo mira a mostrare come questi cliché possono essere distrutti o reinterpretati nel film.

Recentemente, si può osservare una svolta verso il locale e una maggiore popolarità delle produzioni locali. Questo si riflette anche nel budget della RAI per le produzioni cinematografiche locali. La metà dei loro investimenti internazionali verrebbe tagliata e andrebbe a vantaggio del cinema regionale, in primis dei rappresentanti del Nuovo Cinema Napoletano (cfr. Vivarelli 2011, 8). Il cinema è così diventato un fattore economico globale anche per Napoli. Per questo, lo spettro proposto da Marlow-Mann (2017) si è dimostrato utile. Egli propone di determinare il grado di „glocalità“ considerando sia la ristrettezza locale che l'apertura globale dei film e delle produzioni (cfr. *ibid.*, 329). Così facendo, la nozione di „cinema regionale“ comprende diversi livelli di produzione e distribuzione, che alla fine vengono integrati nello spettro. La cosa interessante del testo di Prigge e Herterich è che vede la grammatica (post-)moderna della città in un rapporto di causa-effetto con la rappresentazione della città attraverso il cinema. L'unica relazione che la giustapposizione di edifici esibisce è quella del parallelismo, che, con tanta verticalità, porta ad un aumento dell'orizzontalità, dove si muovono corsie e simili. In questo ordine „futuristicamente“ presuntuoso, il tempo libero non ha né luogo né tempo, il *flâneur* è messo in fretta, il suo sguardo non vaga più ma corre davanti alle facciate, che sono „consumabili“ e standardizzate, non portano più alcun segno di unicità e sono definite unicamente da rapporti spaziali (sopra/sotto, dentro/fuori; in altre parole, pure superfici di divisione pratica o di apertura alla luce) e applicazioni pratiche. L'occhio di chi guarda (l'impetuoso *flâneur*) non deve essere disturbato, ma tranquillamente trasmesso una silhouette. Ciò che deve essere enfatizzato è semplicemente posto sulla punta del vettore che rappresenta una strada nel sistema di coordinate, come un punto di fuga dall'insignificante (cfr. Prigge/Herterich 1988, 312).

Di conseguenza, gli autori pongono la questione di quale sia il linguaggio che l'estetica del modernismo e, successivamente, del postmodernismo parlano nel contesto dell'architettura metropolitana. Presto, il cosiddetto Stile Internazionale del Modernismo, che rappresentava il progresso umano attraverso la ragione, l'ordine e la tecnologia (produzione in serie) come

un'illusione che cadeva al sogno della libertà economica. Le facciate porose (*Durchlässigkeit*, ibid., 313), che inizialmente offrivano trasparenza, apertura e spazio di manovra, vogliono essere messe in discussione dal postmodernismo, per cui i confini tra gli approcci estetici si confondono nel processo (cfr. Prigge/Herterich 1988, 313-314). È interessante notare che qui si può fare un parallelo (come appena accennato dalla mia scelta di parole) tra la porosità (Benjamin/Lacis) della città di Napoli e le facciate dei grattacieli (post-)moderni. Tuttavia, con una differenza significativa, che la porosità della facciata dei grattacieli è solo un'illusione, se si crede agli autori. Vuole dare struttura e lasciare spazio di manovra allo stesso tempo, ma secondo il tono del testo, questa illusione si trasforma rapidamente in delusione quando cerca di mettere in parole l'amarezza di questa modernità. Dopo tutto, l'immagine della città, la città-immagine come comunicativa alimenta anche la visione degli abitanti (cfr. Prigge/Herterich, 314). Si tratta quindi di una questione di messa in scena cinematografica. Marlow-Mann dice, alla fine di un capitolo su come procedere, che ci sono due tendenze, una che va verso il pessimismo improduttivo e l'altra verso la rivisitazione vuota di capsule di cliché e quindi bisogna elaborare la media aurea (cfr. Marlow-Mann 2011, 154).

3. Notes on ,Napoli'? Pappi Corsicato e il Cinema-camp

Ora che il quadro teorico e il contesto storico di questo sono stati prevalentemente spiegati, si possono porre questioni di estetica: Come si manifestano i criteri del poroso in *Libera* (1993)? Quale ruolo viene attribuito allo *skyline* in questo contesto? Quali parametri estetici offre *camp* per l'analisi di immagini di una città metropolitana e porosa come Napoli? Il tema del *camp* è più attuale che mai. Perché le parole di Susan Sontag sono state citate spesso negli ultimi tempi. È successo che il *Met Gala* 2019 era intitolato „Camp: Notes on Fashion“, e gli organizzatori del prestigioso museo si sono preoccupati di promuovere la comprensione del *camp* dietro il look appariscente e kitsch, attraverso coinvolgenti spiegazioni video. E quindi di sensibilizzare il buon gusto nella cultura delle masse, per renderlo ancora più popolare (cfr. „Camp: Notes on Fashion“ e „Camp: Notes on Fashion Gallery Views“, link in bibliografia). A tal fine, New York è il perno di questo effervescente risveglio artistico. Non da ultimo per la sua scena gay cosmopolita e accogliente.

3.1. Il Fenomeno Metropolitano *camp* e la Sensibilità-Gay

Camp va di pari passo con il boom economico degli anni '60 e la società affluente metropolitana che è emersa con esso. È quindi caratterizzato da una straordinaria artificialità, materialità e teatralità. Introducendo il suo saggio frammentario *Notes on 'camp'* del 1964, Susan Sontag dichiara innanzitutto: „Parlare di *camp* è dunque tradirlo“ (Sontag 1999, 53). Per non tradire *camp* in questo lavoro, cercheremo di non trarre conclusioni troppo definitive, ma piuttosto di orientarci su singoli passaggi significativi del testo e di approfondire la nostra comprensione di *camp* rispetto al cinema con l'aiuto di Babuscio 1999, che tratta il *camp* in termini cinematografici. Sontag dedica i 54 punti di nota a Oscar Wilde, che in termini letterari è stato certamente uno dei padri fondatori del gusto *camp* (cfr. Sontag 1999, 54). Scrive:

„Il gusto non ha sistema e non ha prove. Ma c'è qualcosa come una logica del gusto: la sensibilità coerente che sottende e dà origine a un certo gusto. Una sensibilità è quasi, ma non del tutto, ineffabile. Ogni sensibilità che può essere stipata nello stampo di un sistema, o manipolata con gli strumenti grezzi della prova, non è più una sensibilità. Si è indurita in un'idea...“ (Sontag 1999, 54).

Vorrei considerare il testo di Susan Sontag in tre modi principali, esaminando il *camp* come fenomeno metropolitano, riprendendo i temi più importanti del *camp* come la sensibilità e la sessualità, e infine considerando il *camp* come criterio estetico. L'estetica *camp* cerca di rappresentare temi e norme sociali (di consumo) in modo espressivo attraverso l'eccesso creativo e fisico, che di solito porta al kitsch o all'esagerazione e si distingue proprio per

questo. Sontag si riferisce più volte in "Notes on 'camp'" alla relazione del *camp* con il fenomeno della città come metropoli, menzionando la funzione di formazione dell'identità per i gruppi urbani piccoli (cfr. Sontag 1999, 53). Determinare cosa sia il *camp*, e cosa non lo sia, può sembrare arbitrario; dopo tutto, Sontag usa un canone di film, opere e osservazioni per determinare ciò che può essere trovato come camp. Tra questi il film *King Kong* (1933) (cfr. Sontag 1999, 55). Probabilmente a causa della sua teatralità e della sua messa in scena. Il capitolo 2.2. tratta brevemente di New York come modello ideale di grande città e della sua rappresentazione nel film *King Kong* (1933). Inoltre, Sontag parla del camp e della sua relazione con l'ingenuità, e lo definisce più specificamente come „pastorale urbana“, descrivendo il gioco della serietà e ironizzando così anche sulle strutture ecclesiastiche (cfr. ibid., 56). Il *camp* è anche un sintomo della società consumistica benestante e la risposta alla domanda „come essere un dandy nell'era della cultura di massa“ (ibid., 63). Arriva persino a suggerire che la noia che ne deriva ha prodotto una psicopatologia dell'affluenza, e il *camp* si è preso la briga di trarne la propria estetica. Possiamo quindi considerare il campeggio come un fenomeno urbano di una società benestante. *Camp* è caratterizzato da un'estrema stilizzazione e artificialità, ne è consapevole, e quindi gioca con essa (cfr. ibid., 54). Per i non addetti ai lavori, il camp può quindi essere trovato come kitsch di cattivo gusto o cattiva arte. *Camp* è tutto sotto le virgolette, le cose come sembrano essere, cosa che non sono. Questo include la trasformazione e la messa in atto dei ruoli di genere e di androginia (cfr. ibid., 65). Affrontare queste questioni implica già una funzione estetizzante del *camp*: „La domanda non è perché la travestitura, l'impersonificazione, la teatralità? La domanda è piuttosto: „Quando la travestitura, l'impersonificazione, la teatralità acquistano il sapore speciale di camp?““ (ibid.). Nonostante la sua fugacità e il relativo problema di definizione, Sontag sembra avere una forte coscienza di selezionare le opere per la canonizzazione. Per esempio, un film può sembrare camp, ma in realtà essere inteso solo come „pseudo-camp“, come quando la realizzazione era troppo seria o anche troppo ben fatta e professionale, quando camp è stato forzato (cfr. ibid., 59). Infine, bisogna chiedersi quali criteri estetici fornisce il *camp* per la nostra ulteriore analisi. Sontag fornisce i seguenti indizi a questo proposito: Il *camp* è pura messa in scena e artificio, anche a livello di teatralità; è artificiale fino al più piccolo gesto barocco (cfr. ibid. 60). È caratterizzato da un carattere forte, senza ulteriore sviluppo psicologico, come nei romanzi dell'Ottocento (cfr. ibid. 61). *Camp* pretende di stabilire un nuovo standard estetico che esiste accanto alla catarsi della tragedia, eppure opera con un pathos teatrale esagerato e tuttavia alla fine è sinonimo di allegra leggerezza ed è quindi

accolto con benevolenza, simpatia e amore per il gusto (cfr. *ibid.*, 62-65). Queste norme aiutano a capire che *camp* funziona su molti livelli e quindi un'altra caratteristica è la sua ambiguità (cfr. *ibid.*, 57). Per gli intenditori e gli addetti ai lavori di questo buon cattivo gusto, è come un gioco o un puzzle divertente, per il quale richiede una certa sensibilità e almeno superficialmente fornisce una „ricompensa visiva“ per quelli che non capiscono (cfr. *ibid.*, 60).

Babuscio (1999) esamina questi indizi in modo più dettagliato per quanto riguarda il cinema e una „sensibilità gay“. Il focus di questo articolo è sulla sensibilità attribuita al *camp*, che è emersa dal confronto degli omosessuali con le regole sociali e la loro deviazione da esse. Pertanto, il *camp* ha una forte forza che funziona come uno sfogo per i bisogni repressi e aggiunge una dimensione percettiva in termini estetici. L'autore chiama questa *sensibilità gay*. Sontag parla anche di sensibilità nel suo saggio e, infine, del fatto che è un „fenomeno omosessuale“, anche se lo sfiora soltanto (cfr. Sontag 1999, 64). Spesso il confronto degli omosessuali con le norme conservatrici è scomodo, quindi bisogna trovare l'approccio più sensibile possibile. Nel processo, si forma una sorta di „doppia percezione“, che alimenta la coscienza creativa di coloro che ne sono colpiti e alla fine trova espressione nell'arte. Il *camp* è il concetto guida di una tale coscienza. Tuttavia, non può essere definito chiaramente e varia nel suo contesto temporale e geografico. Per esempio, non si tratta necessariamente di persone o oggetti concreti, ma di una comprensione delle relazioni tra cose, attività, situazioni, persone e *gayness* (cfr. Babuscio 1999, 118). Come Sontag (1999), anche Babuscio cita tra l'altro un canone cinematografico che, pur citando le produzioni italiane, contribuisce alla diffusione globale della cultura hollywoodiana e del *camp* metropolitano. L'autore propone quattro categorie essenziali per la comprensione di *camp*: Ironia, estetismo, teatralità e umorismo. L'ironia è di grande importanza per il *camp*, in quanto permette un modo di trattare le possibili incongruenze che si discostano dalla norma sociale all'interno delle strutture esistenti. A tal fine, si possono formare coppie di contrasti, come possiamo trovare anche nella Napoli di Benjamin/Lacis (1991), e inoltre, sebbene in modo un po' astratto, anche in Mahler (1999), attraverso l'uso di contrasti nella costituzione discorsiva della città. Secondo Babuscio (1999), la deviazione dalla norma sociale, cioè l'incongruenza con l'ordine eterosessuale, è accompagnata dalla deviazione morale, che può essere realizzata artisticamente attraverso emozionanti coppie di contrasti come alto/basso stato sociale, sacro/profano, vecchio/giovane, o spirituale/carne. A causa della loro enfasi e teatralità, il melodramma musicale si è dimostrato un genere *camp* particolarmente efficace (cfr. Babuscio 1999, 119). Oltre all'ironia,

l'autore cita anche l'estetismo come una seconda categoria importante da accampare. Entrambi, dopo tutto, hanno la funzione di criticare l'ordine mondiale dato e quindi vedono nell'arte uno strumento importante per la realizzazione di questo. Il ruolo del camp come strumento estetico può essere distinto qui in tre categorie: In primo luogo, il campeggio è una forma d'arte. In secondo luogo, *camp* è un modo di vivere. E terzo, il camp è una tendenza nel comportamento delle cose e delle persone (cfr. Babuscio 1999, 120). Il punto, quindi, è quello di „sfidare lo status quo“ (ibid., 120) ma allo stesso tempo di essere comprensivi sia con i pari che con gli esterni, tenendo conto sia del contesto che del temperamento del soggetto coinvolto (cfr. ibid., 120). Come terza categoria, la teatralità, si riferisce ad un modo di espressione che in inglese si chiama „passing for straight“, vuol dire che il carattere-soggetto ha bisogno di fare un ruolo che in realtà non è. È anche uno strumento di cognizione molto forte, perché rifiutando i propri principi e valori per un'altro ruolo si capisce quali sono questi. Nel caso di *camp* significa che esistono delle strutture etero-normative da considerare come serie e in secondo luogo di ironizzarli (cfr. Babuscio 1999, 123-125). Quindi serve per sviluppare ciò che qui si chiama „sensibilità“ gay. Infine, l'umorismo e il gioco con „il serio“. Qui, camp ha bisogno di un contesto considerato come non-simpatico o anche ostile. Perché sono in questo contesto tragico, per intenderci, il carattere simpatico di tutto il contrario può emergere, è una relazione un poco amara, il cui sacrificio dimostrerà i suoi frutti attraverso l'estetica e il divertimento di *camp* (cfr. ibid. 126-130). Si cerca di continuare questa „categorizzazione“ nell'analisi, concentrandosi sul paesaggio urbano di Napoli, cioè in che misura la rappresentazione campale di Libera della città di Napoli è congruente con il concetto di porosità.

3.2. Il „neon-neorealismo“ tra Tradizione e Gioco Postmoderno

Sulla base dei criteri discussi sopra, si cerca ora di solidificare il camp come la firma di Corsicato nel contesto „autorale“. È l'ideale per dare un'occhiata alla Napoli messa in scena da Corsicato, che nel film stesso viene venduta come „New York“ in televisione, anche se rappresenta il CD e un italiano che può parlare solo in inglese rotto. Questo capitolo mira innanzitutto a definire le nozioni essenziali del camp, il che è una sfida, considerando la natura effimera di questa „sensibilità“. Sono l'ironia, l'estetismo, la teatralità e l'umorismo che vengono qui considerati nell'analisi dei film. Questo si esprime, per esempio, nel contrasto ironizzante nella „performance“ radiosa di Enzo Moscato nei confronti di *Angeli Negri* nel primo episodio di *Libera* (1993), di cui parleremo più avanti. I film degli anni '60 erano

particolarmente rivolti a un pubblico della società dei consumi e dei suoi ideali. Nel 1993, il film *Libera* (1993) mira a criticare proprio questo, attraverso l'appropriazione e la sovversione. Corsicato è consapevole dell'eredità napoletana della sceneggiatura e sa ispirarla e anche criticarla per il proprio lavoro (cfr. Addonizio 1997, 42).

Dopo aver sufficientemente criticato il postmodernismo per la sua imprecisione e il suo mero „gioco di citazioni, senza stile personale“ (cfr. Felix 2014, 47), il cinema d'autore può tuttavia essere visto come un importante catalizzatore di essenziali processi di rinnovamento: „L'estetica postmoderna non è precisamente primariamente pasticche [...] ma non è nemmeno mera parodia. Il dettame postmoderno del 'tutto va', la tanto invocata 'pluralità' della nostra modernità postmoderna, indica lo spettro multiforme dell'arte postmoderna“ (Felix 2014, 47). Si riferisce qui all'intensità postmoderna dell'estetica, che paradossalmente è anche accompagnata da una perdita di profondità. Di conseguenza, Corsicato può anche essere inteso come un autore postmoderno che utilizza deliberatamente le tradizioni cinematografiche per invertirle e distorcerle. Qui vediamo anche una considerazione critica del termine „postmodernismo“ (cfr. capitolo 2) e siamo quindi orientati solo approssimativamente verso di esso. Ciò che riguarda gli studiosi qui è principalmente come accedere, categorizzare e analizzare il postmodernismo come un concetto universale onnicomprensivo. Infine, l'influenza americana sugli eventi culturali è anche qui una questione da considerare, almeno in termini cinematografici (cfr. Felix 2014, 44-47). Anche se *Libera* avrà presto 30 anni, riflette ancora questo tema.

In un'intervista, Corsicato ha descritto il suo lavoro come „neon-neorealismo“¹. Da un punto di vista degli studi filmici, questa è una denominazione interessante che si applica anche a *Libera* (1993). Il dettaglio non è poco interessante perché interpreta il trattamento della tradizione cinematografica del neorealismo senza glorificarlo. Ci invita a riflettere sull'eredità e a pensare al concetto di neorealismo, la cui provocazione o ironizzare vale più della stessa pratica del neon realismo di Corsicato. La parola può essere scomposta nei due elementi „neon“ e „neorealismo“. Il termine riflette ciò che non può essere afferrato definitivamente dalla definizione che segue, vale a dire il gioco camp-estetico con i rigidi schemi estetici sociali e anche storicamente condizionati dal cinema che lo circondano nel caso della città di Napoli. È un gioco tra le emblematiche luci al neon e la visione di una

¹ L'articolo qui citato non è stato disponibile. Rimando comunque alla presunta fonte originale (cfr. Tabanelli 2011, 120; Polveroni/Simonetti 1993, 123) Il termine è stato trovato - anche se in grafia non originale - in un articolo di giornale e nella prefazione di Tabanelli sotto "neon-realismo", qui (http://cinema.ilsole24ore.com/film/il-volto-di-unaltra/?refresh_ce=1 [ultimo accesso: 10.2.2021]).

metropoli mai addormentata e il non-luogo (post-)moderno. Corsicato intraprende un'ironica patinatura del „vecchio“ dove, nel terzo episodio di *Libera* (1993), classici del cinema in bianco e nero come *Ladri di Biciclette* (1948) sono solo un titolo in più accanto alle cassette porno nell'edicola del protagonista. Il capitolo 2 ha già discusso il ruolo dei luoghi comuni. Vorrei usare un esempio per illustrare l'approccio di Corsicato alle tradizioni cinematografiche. Ecco un estratto da *Ieri, Oggi e Domani* (1963) (cfr. fig. 1). L'attrice Sofia Loren è vista nel ruolo di Adelina, che vende illegalmente sigarette in un vestito rosa. Se diamo un'occhiata all'estratto corrispondente nel secondo episodio di *Libera* (1993), potremmo scoprire che il regista ha tradotto l'immagine di partenza in una più moderna. Vediamo i ruoli di Bastiano e di Vincenzo, che, con una camicia rosa dietro il suo porta sigarette, ironizza sulla scena originale (cfr. fig. 2). L'estratto è citato anche in D'Avino et al. (2014) come esempio di luogo comune napoletano (cfr. ibid. 176).

Il „neon-neorealismo“ porta i colori dell'arcobaleno della grande città di New York a Napoli. È fugace come la polvere, ma luccica come l'oro. Ma molto più colorato de *L'Oro di Napoli* (1954) e, ironicamente, non un film in bianco e nero. Allora non importa se si chiama neon-neorealismo o neon-realismo. Riflette l'intensità del postmodernismo come mostrato sopra a proposito del cinema d'autore: „Quando vidi la legge del desiderio a New York, pensai che rispecchiava benissimo la mia idea di cinema; si tratta di una storia che mi sarebbe piaciuto raccontare, apprezzai il tono ironico nel trattare l'omosessualità, senza retorica e luoghi comuni.“ (Addonizio 1997, 41). Corsicato è colpito dal trattamento ironico dell'omosessualità nel suo ex insegnante Almodóvar senza retorica e nei luoghi pubblici popolari. Ma il confronto con il regista spagnolo non è appropriato: „Molti hanno cercato di fare un cinema all'Almodovar pensando che fosse sufficiente mettere insieme una serie di gags. Ma ciò non basta, l'ironia devi averla dentro perché traspaia efficacemente nel film. *Libera* non è costruito solo sulle gags, ma si giova anche di un sottotesto molto più intrecciato“ (Addonizio 1997, 42).

Libera dimostra „la più alta visualità camp per oggettistica, costumi, performance“ (Tabanelli 2011, 133), camp significa quindi soprattutto enfasi, soprattutto per quanto riguarda Pappi Corsicato, l'estetica si nutre soprattutto di contrarietà (cfr. Tabanelli 2011, 133). Ciò che è interessante per questa tesi sono le osservazioni che Tabanelli fa a proposito della città di Napoli nel film e della sua classificazione sociale: „Se il melogrottesco è il significato, il contenuto, il camp è il significante, la materia, un make-up esagerato che non distingue tra classi sociali, coprendo volti sia proletari, sub-urbani, sia borghesi, post-

urbani“ (Tabanelli 2011, 133). L'estetica del film, quindi, unisce diversi modelli urbani... In un canone, elenca i momenti camp caratteristici dei film di Corsicato. In *Libera* (1993), in particolare, emerge:

„Gli oggetti d'arredo (la mano-bar, i sanitari dorate, le statue finto-classiche) e l'ecoluce a casa di Aurora; l'abito dorato di Libera [sic!, si tratta di Aurora] in chiesa; la pelliccia, i gioielli e il trucco di Libera; il numero da musical di Don Arcangelo in chiesa; l'ambiguità sessuale di Carmela/o; i manichini; Bastiano con un sciugamano in testa a turbante, che sembra uscito da un quadro di caravaggio, mentre guarda *Cenerentola* di Disney; i video-amplessi velocizzati di Tanino e la *masquerade* delle amanti; gli anni ,60 delle canzoni (*La notte* di Adamo, *Indifferentemente* di Sergio Bruni); il karaoke-serenata di Pistoletta; il ballo su ritmo tzigano di Bastiano con il ragazzo della bancarella“ (Tabanelli 2011, 134)

È quindi evidente quanto siano superficiali i dettagli del film, e allo stesso tempo testimoniano una forte espressività. Tabanelli riassume il camp di Corsicato in una frase: „Questo falso dei racconti, delle vicende e dei sentimenti nel mondo filmico di Corsicato si riproduce in quello enfatico della punteggiatura filmica, delle visioni ottiche o dello *styling camp*, accentuazione di un teatro di plastica e lamé“ (Tabanelli 2011, 135).



Fig. 1: Adelina (Sophia Loren) in *Ieri, Oggi e Domani* (1963)



Fig. 2: Bastiano e Vincenzo in *Libera* (1993)

4. Libera (1993) e la Napoli Versatile: Grattacieli, Ironia e Glitter

È stato discusso la costituzione di città testuali, la applicazione di questo analizzando la struttura della porosità in quanto all'organizzazione della città di Napoli, la porosità come espressione di tradizione e innovazione nel cinema napoletano e infine degli aspetti *camp* che servono a capire meglio Napoli come metropoli nel cinema in un contesto globale e locale. Secondo questo vorrei suggerire le tre categorie d'analisi seguenti: In primo luogo verrà dimostrato quali punti di vista ha scelto il regista per costituire l'immagine della città di Napoli in maniera libera e anonima e anche in maniera più precisa secondo il modello del Centro Direzionale la cui *skyline* ha un valore emblematico molto alto nella costituzione di città. Detto questo, l'analisi progredirà più verso estetica cinematografica, occupandosi dei metodi di montaggio e tempo nel film. Inoltre sarà discussa una scelta di momenti inconfondibili *camp* tra cui la messa in scena della performance di Enzo Moscato nel ruolo di Don Arcangelo. Infine, seguendo i parametri *camp* proposti in capitolo 3 e prendendo in considerazione anche il „gioco postmoderno della citazione“ (cfr. capitolo 2), do alcuni esempi di citazione che esprimono la sensibilità *camp*. Fondamentalmente, mi riferisco alle impostazioni, che sono anche evidenti nel protocollo della sequenza (vedi appendice). Ma per approfondire la mia analisi, non voglio fare a meno di ulteriori elementi dei tre episodi.

4.1. Costituzione di Riferimento: Tre Volti di Napoli

All'inizio di ognuno dei tre episodi ci vengono mostrate immagini di tre diverse parti della città. Anche se sono tutte panoramiche, qui si può ancora parlare di una costituzione esplicita della città, perché le immagini si riferiscono a luoghi reali. Teoricamente, si potrebbe sostenere che il riferimento a luoghi reali riguarda anche le isotopie di costituzione o specificazione secondo Mahler (1999) su „Großstadt“, tuttavia, questa astrazione ha meno senso qui perché vogliamo trattare immagini concrete di città su Napoli.

In „Aurora“, il panorama mostra l'immagine di una grande città incompiuta immersa nella nebbia (cfr. protocollo di sequenza nell'appendice, n. 2-4). Attraverso una panoramica sinistra con zoom, lo sguardo della camera vaga da una croce a un'antenna (cfr. fig. 3). Questa allusione ironica alla fissazione religiosa della città di Napoli da un lato, e allo sviluppo tecnologico della metropoli dall'altro, è rafforzata anche nelle ultime due inquadrature, in cui le gru (come la croce e l'antenna) simboleggiano la rapida crescita della città (cfr. fig. 4). Trasmettono anche un'immagine cupa della città di Napoli attraverso la scelta di colori a basso contrasto. Discuterò più dettagliatamente il Centro Direzionale nel capitolo 4.2, che è

solo accennato nella fig. 3 e nella fig. 4, perché la sua rappresentazione nel resto dell'episodio varia da questa.



Fig. 3: Costituzione di città all'inizio dell'episodio „Aurora“ I



Fig. 4: Costituzione di città all'inizio dell'episodio „Aurora“ II

Questo è in contrasto con la costituzione del paesaggio urbano di Napoli nel secondo episodio. All'inizio di *Carmela* ci viene mostrata un'inquadratura che, secondo Marlow-Mann (2011), è una delle più compiute di Pappi Corsicato (cfr. ibid. 136-137). Prima vediamo un'inquadratura della città isolana di Procida dal mare, che viene poi trasformata nell'immagine di una cartolina. Con lo zoom out, diversi strati sono ora portati nella foto uno dopo l'altro senza montaggio, lo specchio che aggiunge alla complessità dell'ambientazione. Inoltre, un film viene proiettato sullo sfondo, il cui dialogo, insieme alla musica all'inizio e alla fine, confluisce nella diegesi del film. Lo sguardo si sposta così dalla cartolina, al film nello specchio (cfr. fig. 5, „non bisogna mai conservare i ricordi di un delitto“ la voce del film in TV), all'interno kitsch di *Carmela*. Poi si vede *Carmela*, che singhiozza a causa del film, e mentre la telecamera si sposta più indietro e quindi fuori dal basso, si rivela una cortina di pioggia, che improvvisamente scompare con l'apparizione di Sebastiano. La scena finisce nel saluto dei due, nello stesso momento in cui il film finisce mostrando il grande logo „Universal Studios“ sulla TV, ancora visibile attraverso lo specchio. Il basso può essere inteso come un'estensione della privacy domestica nella sfera pubblica. Le due sfere di vita si compenetrano l'una con l'altra, dove i vicini, i venditori e, infine, la polizia, si divertono (cfr. Gendrault, 59). Tranne i pochi panorami velati dalla nebbia (cfr. fig. 6), non viene mai mostrato un pezzo di cielo, come se tutto si svolgesse comunque nel salotto kitsch e nostalgicamente arredato. Si cerca il mare o come un ricordo su una cartolina o nascosto dietro edifici coperti di foschia (cfr. Gendrault 2017, 74). Accennando solo alla città,

Corsicato si astiene dalla sua rappresentazione esplicita, o nelle parole di Mahler, „rifiuta“ una rappresentazione esplicita della città.



Fig. 5: Costituzione di città all'inizio dell'episodio „Carmela“ tramite Mise-en-abyme



Fig. 6: Costituzione di Napoli con il mare poco visibile

A partire dagli anni Ottanta, le zone periferiche e suburbane della città sono gradualmente diventate il centro dell'interesse dei registi, tra cui Pappi Corsicato nell'episodio *Libera* (cfr. Gendrault 2017, 101). L'inizio dell'episodio è in toni blu freddi, è stato girato in inverno (cfr. fig. 7). Man mano che l'episodio progredisce e la ricchezza finanziaria del protagonista aumenta, le temperature fredde dei colori cambiano in una calda combinazione di colori primaverili con una musica orientale di sottofondo attraverso le prostitute colorate messe in scena (cfr. fig. 8). Teoricamente, i luoghi delle riprese di Secondigliano e Scampia possono essere considerati dei non-luoghi, poiché le condizioni abitative degli edifici sociali riflettono la miseria di gran parte della popolazione di Napoli (cfr. Gendrault, 113). Gli abitanti di Napoli hanno anche un culto del calcio non indifferente. Questo entusiasmo si esprime anche nei graffiti (cfr. fig. 9, „GRAZIE NAPOLI“), che acquistano una certa ironia nell'episodio *Libera* (cfr. ibid., 118).

All'inizio degli episodi, poi, vediamo una costituzione della città attraverso la citazione di diversi panorami cittadini, anche se qui il riferimento è meno esplicito perché i luoghi rimangono anonimi (cfr. Mahler 1999, 14). Abbiamo quindi a che fare con tutta una serie di modi di mettere in scena la città di Napoli: metropoli incompiuta, centro storico romanticizzato, così come la dura realtà degli edifici sociali suburbani. Corsicato evita deliberatamente i luoghi popolari (cfr. Addonizio 1997, 39). Ciò che è solo accennato in questo punto trova un'ulteriore elaborazione in seguito. Il Centro Direzionale di Napoli rappresenta la visione postmoderna e la globalizzazione. In questo modo è messa in scena come una città fantasma per l'ambientazione perfetta per l'episodio "Aurora" all'inizio, poiché

gioca con l'illusione di una società benestante. Nel punto seguente cercherò di spiegare brevemente il significato del Centro Dizionario per la costituzione della città del cinema a Corsicato.



Fig. 7: Costituzione di Napoli all'inizio dell'episodio „Libera“



Fig. 8: Costituzione di Napoli a Secondigliano/Scampia



Fig. 9: Costituzione esplicita nell'episodio „Libera“

4.2. Il Centro Direzionale alias la Napoli-New York

Il Centro Direzionale è sinonimo di urbanistica postmoderna, poiché assomiglia a un'utopia urbana. Gli edifici moderni, a causa della loro altezza, ingoiano l'uomo piccolo. Per la maggior parte dei film del corpus di Gendrault, questo sito modernista non è quindi un luogo popolare, e il film di Corsicato qui discusso è una delle eccezioni (cfr. Gendrault, 86).

Dato che il termine postmodernismo è già venuto fuori alcune volte, lo commenteremo brevemente qui. Prigge/Herterich (1988) scrivono a proposito del postmodernismo: „a questa percezione appartiene il quantum di ironia che si mescola in modo mitigante nella messa in scena“ (ibid., 317), rispetto all'architettura moderna. Per Mahler, la metropoli è un „sito postmoderno di negoziazione“ (Mahler 1999, 8) e per Felix (2014), più una polemica intorno

a una teoria inflazionata in cui operano gli autori postmoderni (cfr. ibid. 43-49). Napoli possiede un idillio da cartolina e un non luogo postmoderno in uno. A questo punto si può anche dire a priori che a *Libera* il Centro Direzionale, in modo interessante, „funziona“ già in modo prototipico per la città di Napoli, anche se non ha nulla a che vedere con l'idillio marinaro e le stradine di una città da cartolina. Questo „luogo del postmodernismo“ è usato emblematicamente da un lato e ironicamente allo stesso tempo. Corsicato si astiene esplicitamente dal ritrarre luoghi tipici della città, anche se gira un episodio nei Quartieri Spagnoli.

Dalla seconda metà in poi di *Aurora*, vediamo inquadrature dettagliate del primo episodio, che è accompagnato da una musica grottesca e la distorsione della disposizione orizzontale-verticale di questo mondo ideale è emblematica dell'illusione di *Aurora* nel Centro Direzionale (più su questo nell'analisi). Per questo, il testo di Prigge/Herterich (1988) sul simbolismo dello *skyline* di una città, perché nel caso di Napoli il CD sta davvero per postmoderno, che non è da interpretare positivamente. Recentemente, tuttavia, c'è stata una tendenza ad allontanarsi dall'ambizione di creare un'immagine della città, e piuttosto di affidarsi a una „costruzione mentale della città“ (Mahler 1999, 33), così che visioni come quelle del postmodernismo diventano puro artificio testuale (cfr. Mahler 1999, 32-35). È forse a questo punto che la „grammatica“ del film *Libera* dovrebbe essere invocata per la prima volta. Certo, il film si basa su immagini di una Napoli reale, ma il modo in cui le modella insieme (cfr. Aumont 2014, 276, „scultura“) aggiunge una dimensione propria, così che le immagini non sono semplici immagini di una realtà reale, ma mettendole insieme in un nuovo contesto, assumono un nuovo significato. Nel caso di Corsicato, però, questo non è sempre così chiaro da decifrare, ed è per questo che la teoria dell'estetica camp entra in gioco, perché fornisce indizi su quella sensibilità che rende il film nella sua complessità multistrato. In conclusione, Mahler si interroga sul futuro della città globalizzata, se sarà morta a causa della sua „indifferenza“ (cfr. Mahler 1999, 35-36). Questa preoccupazione postmoderna è giustificata e una soluzione per affrontarla è quella di costituire il significato. Significato che dà alle città un volto - o una maschera, ma non per essere indifferenti. Il Centro Direzionale conferma questa visione indiscriminata del verticale-orizzontale postmoderno, che ruolo ha la vecchia Napoli porosa in questo? Per inciso, nel lavoro di Mahler ci si può chiedere fino a che punto il riferimento esplicito e l'isotopia costituzionale si sovrappongono, soprattutto quando si cerca di analizzare i filmati e quindi le immagini. Vediamo, per esempio, tutta una serie di panorami sulla città di Napoli, che è avvolta da una fitta nebbia; è difficile determinare le ore

del giorno. una volta, c'è un frammento di mare, ma bisogna cercarlo. Stranamente, quando si mettono insieme gli spezzoni della panoramica di *Aurora* e *Carmela*, si ottiene un girotondo di tonalità diverse, si potrebbe pensare che la città nebbiosa stia sprofondando nelle tonalità dell'arcobaleno. Le foto di *Libera*, invece, sono un po' più deprimenti e mostrano edifici sociali e di cemento a Secondigliano e Scampia. Qui, tuttavia, si può già dire che è emersa un'estetica propria di Scampia, per cui numerose produzioni cinematografiche vi sono state realizzate nella storia recente (cfr. fig. 15 come festa tradizionale nel paese).



Fig. 10: Architettura Postmoderna in „Aurora“ prima del tramonto



Fig. 11: Architettura Postmoderna in „Aurora“ durante la notte



Fig. 12: Dettaglio di facciata del Centro



Fig. 13: Centro Direzionale dal basso



Fig. 14: Dettaglio di cantiere nel Centro Direzionale



Fig. 15: Festa popolare nel paese in „Aurora“

4.3. Tempo Veloce e Trasformazione Istantanea (Acceleratore e Sovrapposizione)

La scialba, ordinaria giornata lavorativa, „realtà“ per la maggior parte degli italiani/napoletani dall'alba al tramonto, „un temps qui ne semble fait que d'aubes et de crépuscules“ (Gendrault 2017, 114). Vorrei qui fare brevemente riferimento all'uso del *timelapse* nel film, che nel suo uso più primitivo può essere una metonimia per l'alta velocità della vita moderna (cfr. Aumont 2014, 273 e fig. 16, 17 & 18). New York serve come luogo di riferimento, ma il riferimento è Napoli, il che può sembrare assurdo, ma il CD con le sue facciate di vetro può ben fare affermazioni „moderne“.Attraverso l'assenza di altri riferimenti prototipici, la città in *Libera* (1993) diventa un luogo di incertezza nel luogo e nel tempo. A questa incertezza si aggiunge il caos culturale trasmesso attraverso la musica.



Fig. 16: Un gru nella facciata rappresenta il tempo che vola I



Fig. 17: Un gru nella facciata rappresenta il tempo che vola II

Oltre al tempo in *fastforward*, è anche possibile attraverso il film, o più precisamente, il montaggio, eseguire trasformazioni fisiche nel tempo più breve, il tempo di un taglio. Così la metamorfosi all'inizio di *Aurora* (cfr. fig. 20 & fig. 21). Da un lato, *Aurora* può essere intesa come un ospite di benessere che fa un bagno di fango, ma dall'altro anche come un cadavere di cemento o una vittima dell'urbanistica moderna. Se si prende una prospettiva allegorica, si potrebbe anche capire qui un'allegoria alla fondazione dell'urbanistica ideale (cfr. Prigge/Herterich 1988), in cui la città prende allegoricamente la forma di una donna, che potrebbe anche adattarsi al caso di Napoli, perché la Partenope è qualcosa come la patrona della città. Così come l'illusionistica „ritrasformazione“ di *Carmela* in uomo dalla prospettiva di Sebastiano (cfr. fig. 19).



Fig. 18: I giornali venduti indicano il tempo passato



Fig. 19: La trasformazione di Carmelo tramite montaggio



Fig. 20: La metamorfosi di donna in „Aurora“ I



Fig. 21: La metamorfosi di donna in „Aurora“ II

4.4. *Camp* e la Messa in Scena: L'Arcobaleno che unisce Paradiso e Inferno

Il suono è considerato il più importante sostenitore del visivo nel cinema, anche se la sua fonte di solito non è rappresentata affatto. Soprattutto nei film d'autore di ogni epoca, il suono era considerato indipendente dall'immagine, rendendolo un forte elemento espressivo e permettendogli di modificare il mondo visivo (cfr. Aumont 2014, 29).

Contrasto dell'oscurità, come in un dipinto di Caravaggio. L'atmosfera della chiesa è scura, ma Don Arcangelo e *Aurora* brillano (cfr. fig. 22). La scena è puro *camp*, direbbe Susan Sontag. Perché il prete si comporta ambigualmente nella sessualità, canta la canzone natalizia commerciale *Jingle Bells* mentre guarda nel suo specchio stellato, demonizzando l'incenso, *Aurora* è radiosa, e il prete le sputa il chiodo in faccia, il che è decisamente un po' *trash*. Una delle cose più antiche è la chiesa, che domina su tutti gli altri sistemi della città, siano essi ridicoli o impensati. Accettare un bambino „inseminato artificialmente“ è come un matrimonio forzato per il marito della sorella di *Aurora*, naturalmente qui c'è libertà di interpretazione su cosa possa significare „inseminarsi artificialmente“, specialmente quando il

bambino risulta essere di pelle scura. La regola vuole anche che si chiami ancora *Ciro*. *Aurora* lo prende perché „ha delle cose da fare“. E inizia lo spettacolo di Don Arcangelo. La sua interpretazione di „Angeli Negri“ (appendice: protocollo di sequenza, n. 35-49), originariamente una canzone latino-americana, ma qui in una versione poliglotta e molto grottesca, peraltro in più lingue. Gioca sia sull'identità sessuale del prete e sulla sua relazione con i lavoratori, sia sull'identità biologica del bambino. Idealmente, questi opposti o tendenze si riflettono nello scatto finale sul pavimento con l'effetto arcobaleno artificiale. I principali elementi teatrali qui sono i gesti e l'articolazione attraverso le numerose lingue, che ovviamente trasmettono un caos multiculturale e tuttavia è in un certo ordine l'uno rispetto all'altro. L'altare cristiano diventa un *disco-mixing desk* di emozioni, l'impalcatura dei pittori diventa il parquet di una sala, per cui non è del tutto chiaro chi ora guarda chi, ma probabilmente chi ascolta chi. Pistoletta, invece, sogna il bagliore dorato di *Aurora*, che forse emana qualcosa de *L'oro di Napoli*. Trasformazione al suo meglio. Se il riferimento alla corporeità e alla commissione di un reato nella foga della passione fa pensare a Gendrault alla sceneggiata (cfr. Gendrault 2017, 131-132): un uomo viene gettato da un grattacielo, un orecchio viene tagliato, *Libera* prostituisce il marito, la moglie di *Carmela* si getta drammaticamente dalla scogliera; i corpi possono anche raggiungere un effetto grottesco-alienante, o addirittura spingersi fino al burlesque, come ad esempio nel gioco di costumi della prostituta Immacolata o nei gesti del prete o in singole parti del corpo e riferimenti corporei in *Carmela*. Nel gioco dei costumi nella prostituta Immacolata o nei gesti del prete o nelle singole parti del corpo e nei riferimenti corporei in *Carmela*, e verso la „décomposition (ibid, 134)“. Qui Don Arcangelo gioca con la sua eccessiva gesticolazione, che fa pensare alla teatralità *camp* (cfr. fig. 23). Il *kitsch* messo in scena da Corsicato, che, come nel caso della performance di Pistoletta, può essere trasmesso anche attraverso la musica napoletana, gioca un ruolo importante nel film di tutti e tre gli episodi. Così, stilizzano il quartiere in cui *Carmela* vive ed enfatizzano la vita moderna e artificiale di *Aurora* o la produzione seriale delle cassette porno colorate di *Libera* (cfr. ibidem, 211-212). Il fatto che Napoli possa anche essere scambiata per una città orientale all'estremo è un motivo interessante per molti registi; ciò è sfumato nella scelta del titolo musicale della cantante egiziana Oum Kalsoum nel primo episodio di *Libera* (cfr. ibid., 129). La porosità si esprime anche nel film sui fenomeni culturali e sociali. Di conseguenza, questa cultura assorbente e per nulla impermeabile si caratterizza per il suo multilinguismo, il suo forte carattere „proprio“, così come le forti influenze dall'esterno (cfr. Gendrault 2017, 38). L'autore scrive: „la frontière entre cinéma

haute et basse est poreuse“ (ibid.). Tenendo conto di questo, bisogna forse aggiungere che, nel caso della città di Napoli, la tradizione della sceneggiata e della cultura popolare fornisce una solida base per il gioco di stereotipi di cui anche Corsicato si serve. In questo „gioco di interpenetrazioni“, tuttavia, la maggior parte del potere viene dal basso, dal popolare, semplice (cfr. ibid., 40, 42). Riassumendo lo stile di Corsicato si manifesta nel colore intenso e contrastante, così come la tendenza all'artificiosità nella messa in scena e nella recitazione (cfr. fig. 24). Forse perché il film è in 35 mm, le angolazioni della macchina da presa sono scelte in modo più classico, ma questo è vero solo in parte e certamente dipende da ciò che viene messo in scena. La musica è mescolata e scelta liberamente e contrasta con i monotoni rumori dell'edificio. Solo la scena della chiesa mostra un pezzo storico della città, che però non conosciamo (cfr. ibid., 89-90). L'apertura è letteralmente l'unico elemento di collegamento tra il vecchio mondo „oscuro“ e il luccichio e la lucentezza solare degli orecchini di *Aurora*, abbinati al vestito scintillante (cfr. fig. 25).



Fig. 22: Teatralità della messa in scena



Fig. 23: La performance di Don Arcangelo con pathos e gesticolazione



Fig. 24: Arcobaleno musicale nella messa in scena dall'alto



Fig. 25: Omaggio ironico alla Madonna in „Aurora“

Per comprendere, da parte alla musica, gli altri processi estetici nel cinema, Aumont istiga i paragoni tra la pittura e la musica. Si può intendere il cinema, come metafora, un po' come la composizione della musica. Composizione, la cui struttura in entrambi i casi è evidente solo per lo spettatore o l'ascoltatore nel prodotto finale. Si tratta di stabilire delle connessioni tra l'arte cinematografica, il ritmo e il motivo stesso, come avviene anche nella musica (cfr. Aumont 2014, 265-266). Rispetto alla pittura, che secondo Aumont è molto vicina al cinema, la caratteristica comune è che si riferiscono a qualcosa attraverso il loro aspetto (cfr. *ibid.*, 266). Aumont sembra prestare poca attenzione alla citazione (in senso figurato con riferimento alla pittura), per il fatto che la citazione è considerata tale solo se viene riconosciuta dal destinatario (cfr. *ibid.* 266). Nel seguente punto sulla (auto)citazione, l'esempio con il riferimento a un ritratto di Michelangelo Buonarroti è da citare qui (cfr. fig. 34, fig. 35 & fig. 36) Come per l'interazione dell'inquadratura, il colore o l'illuminazione con l'espressività o il tuo carattere di mimesi, così l'autore:

„La pulsion qui pousse l'humanité à reproduire les apparences ne s'incarne pas seulement dans la *mimesis* [Original kursiv], mais dans ce qu'on doit appeler, malgré le vague du terme, la création expressive. Il ne s'agit pas seulement d'enregistrer plus ou moins géométriquement une impression visuelle, mais de projeter sur les apparences une structuration subjective. Si le cinéma veut être un art et pas uniquement une technique reproductive, il est fatal qu'il rencontre cette question, et dans ce domaine l'histoire de la peinture (occidentale et pas seulement) possédait une certaine avance. [...]“ (Aumont 2014, 269)

A questo punto, dunque, rifiutiamo l'idea di mera mimesi, in questo caso la rappresentazione diretta della città di Napoli „così com'è" e prendiamo in considerazione ciò che Aumont chiama qui „strutturazione soggettiva“, cioè la rappresentazione della città attraverso la regia e le relative inquadrature e inquadrature che raffigurano la città di Napoli da un punto di vista.

Alcune cose acquistano il loro valore di *camp* solo con il tempo. Sto sostenendo qui che l'„estetica“ della VHS contribuisce quindi ancora una volta in modo significativo, ed è per questo che il film può chiaramente essere annoverato tra questi, a causa di quella nostalgia. Il film può essere considerato solo per il fatto che è VHS e ha sottotitoli in inglese, il che lo rende innocente (cfr. Sontag 1999, 60). Citerò le seguenti quattro ambientazioni come tra le più sorprendenti in termini di *camp* nel contesto napoletano. La fig. 26 mostra *Aurora* che gioca una partita a carte scopa con le sue amiche; la produzione è carica di kitsch, e da parte delle amiche di una forte teatralità che ironizza sulle mogli della società residenziale. Mostra quello stile di vita americanizzato dove una donna sposa un uomo infedele per essere finanziariamente sicura, ma anche la persistenza di pratiche culturali come il gioco delle carte. C'è anche una statua sullo sfondo, forse alludendo alla festa popolare dello stesso episodio (cfr. fig. 15). Nello stesso episodio ci viene mostrata l'invenzione dell'„ecoluce“, che può

cambiare i colori dei tessuti sintetici entrando nelle altre stanze (cfr. fig. 27). Corsicato mostra qui non solo il suo talento per la composizione pittorica, ma anche il suo uso della pellicola per creare illusioni, di cui darò ulteriori esempi in seguito. La fig. 28 mostra l'inquadratura all'inizio dell'episodio di *Carmela* già discusso all'inizio dell'analisi. È stato citato di nuovo qui perché, oltre alla costituzione della città, è anche un buon esempio dell'uso del camponell'ambiente napoletano. Anche se l'ambientazione sembra banale a prima vista, ci sono numerosi dettagli ironici nascosti dietro il „sipario“. In primo luogo, c'è la messa in scena perfetta dello zoom per l'ambientazione, i motivi più melodrammatici della televisione e anche attraverso l'arrivo di Sebastiano, il ruolo stereotipato di *Carmela* come madre, che in realtà è tutt'altro che stereotipato, e si può trovare a „passare per etero“ (*passing for straight*) secondo Babuscio (1999). Infine, vediamo il logo degli Universal Studios americani in televisione, il che dimostra che il paesaggio cinematografico americanizzato ha da tempo conquistato il cuore della città di Napoli nei bassi dei quartieri spagnoli. Un altro esempio mostra *Libera* con la sua amica, la prostituta Immacolata (cfr. fig. 29). Il gioco dell'ambientazione colorata dell'arcobaleno, il nome di una santa, l'immacolata, così come il fatto che questo si svolge alla periferia della città tra le prostitute, è un tipico esempio di *camp* a Corsicato. C'è un detto che „Napoli è un paradiso abitato da diavoli“, che potrebbe essere preso da questo film.



Fig. 26: „Aurora“ al pieno del kitsch dall'alto



Fig. 27: L'ecoluce, un invenzione di carattere *camp*



Fig. 28: *Camp* a molti livelli in „Carmela“



Fig. 29: Ironia tra l'arcobaleno e la prostituta Immacolata

4.5. (Auto-)Citazione e Gioco d'illusione

Un montaggio parallelo (cfr. appendice: protocollo di sequenza, n. 9-17) mostra sia *Aurora* nella camera da letto con una grande croce e tende tirate, che si fa dare l'ultimo tocco di colore dal suo estetista gay pretenzioso, sia la segretaria Mena che si scopa il marito di *Aurora* in macchina, la macchina sta guidando e i vetri non sono oscurati. Al volante c'è lo stesso Corsicato in uniforme da autista, che strizza gli occhi nello specchietto retrovisore e guida verso il pubblico (cfr. fig. 30). Un divertente gioco di riferimenti „automobilistici“ nel vero senso della parola, ulteriormente arricchito dalle cassette di *Libera* sparse in giro e da un altro film sul mini-display. Una giustapposizione tra la casa napoletana familiare, arredata in modo classico con un rosario grottesco e sovradimensionato e il mondo frenetico del futuro dove il sesso, parlare, fumare, guardare, essere visti e guidare sono all'ordine del giorno. Aurora è ingenua e non vuole credere a niente di tutto questo. Non lo è secondo il tempo in cui si trova. Questo tipo di autoreferenzialità si può osservare in tutti e tre gli episodi (cfr. per *Carmela* fig. 2 e per *Libera* fig. 31). La Fig. 2 dimostra anche un'auto-riferimento in quanto alle cassette di *Libera* dietro a Vincenzo in giallo.

Il passato, sotto forma di uno scheletro marrone coperto di terra, viene semplicemente cacciato via. Non si adatta al pavimento rosa lucido del suo appartamento di lusso. Auto-riferimento anche qui. La squadra è vista allo specchio, distruggendo così la continuità dello spettatore „illusorio“ del film (cfr. fig. 32; appendice: protocollo di sequenza, n. 18-21). Questa volta Aurora, vestita d'oro, si siede al volante e guida verso sinistra. Il suo orecchino è trasformato da una dissolvenza nel pallone d'incenso di un chierichetto. „L'originalità dei suoi film risiede in primo luogo nell'universo che si è creato: le referenze, per la loro stessa struttura e per la loro estraneità, s'intrecciano l'una con l'altra e organizzano uno spazio-tempo indéterminato“ (Gendrault 2017, 207), riferendosi al momento in cui la realtà cinematografica



Fig. 30: „Auto“-Riferimento del regista stesso



Fig. 31: Ironia e Auto-Riferimento



Fig. 32: Auto-Riferimento dell'èquipe in „Aurora“



Fig. 33: La costituzione di una Napoli-New York nella televisione in „Aurora“

si rivela nella porta dell'armadio. Ulteriori contenuti di rinforzo per la trama sono trasmessi attraverso la televisione. Così, le citazioni cinematografiche, che si verificano in ciascuno dei tre episodi, aggiungono qualcosa al mondo emotivo dei personaggi, anche se questo porta al disorientamento (cfr. *ibid.*, 212-214). Attraverso la televisione, *Aurora* apprende anche che suo marito è un estraneo instabile, la sua illusione va così in frantumi (cfr. fig. 33). Attraverso l'illusione, le strutture dominanti vengono smascherate e si potrebbe forse andare oltre e dire che sono state smascherate mettendo una nuova maschera. La maschera qui significa *camp*. Infine, vorrei mostrare un esempio particolarmente succinto di estetizzazione di un gesto apparentemente banale. L'allusione al ritratto di Michelangelo Buonarroti nella Cappella Sistina, *La creazione di Adamo*, è evidente. Le modalità scelte qui nel film, molto creative (cfr. fig. 34, fig. 35 & fig. 36). Riflettono nella loro estetica il contenuto dell'episodio: la realtà della modernità in *Aurora*, la relazione omoerotica a più livelli in *Carmela*, e l'interdipendenza dei coniugi Tanino e *Libera*. Ciò che collega le ambientazioni è un gesto semplice che la storia dell'arte ci ha mostrato non essere poi così semplice.



Fig. 34: Riferimento alla pittura (La creazione di Adamo di Michelangelo Buonarroti) I



Fig. 35: Riferimento alla pittura (La creazione di Adamo di Michelangelo Buonarroti) II



Fig. 36: Riferimento alla pittura (La creazione di Adamo di Michelangelo Buonarroti) III

4.6. Bilancio Analisi

La variegata e colorata tendenza caleidoscopica di Pappi Corsicato è caratterizzata da incongruenza e discontinuità. Qui, Gendrault sottolinea la rappresentazione frammentaria a più livelli (divisione in episodi, parti molto diverse della città e forme estreme di classi sociali) (cfr. Gendrault 2017, 85). Ognuno dei tre episodi e tutto il film insieme formano così uno o tre siti dell'immaginario, è difficile trovare indizi di una Napoli realistica e quando esistono (come in *Carmela* nel Quartiere Spagnolo), sono alienati su altri piani con il kitsch o senza. Inoltre, c'è l'ironizzazione di temi tradizionalmente napoletani, che sono principalmente legati alla religione. Questi includono: Amore, verginità, matrimonio, figli (cfr. *ibid.*, 217-222). Lo sviluppo dei personaggi è, secondo Gendrault (2017) una metamorfosi, anche se con un finale pessimista. Lo stile di Pappi Corsicato è generalmente descritto come demistificante e desacralizzante. Con questo si intende che i registri della tradizione e della „tipicità“ della città vengono disinnescati per essere ulteriormente elaborati tra *noblesse* e disgusto. Questo può essere visto nella grottesità dei film di Corsicato, che assumono una

forma „frammentaria, difforme“ nel fisico, sia attraverso braccia mozzate o veri fluidi umani, e quindi contraddicono l’„ideale“ effettivamente messo in scena dei film. Le immagini, spesso sovraccariche di kitsch, mascherano o esagerano il sottofondo malinconico dei film, che rappresenta un vuoto, una vacuità (cfr. Gendrault 2017, 230). Questo vuoto si riflette nella superficialità che si può attribuire ad Aurora in particolare, ma anche a Libera alla fine, perché il lusso è solo un'illusione in entrambi i casi (cfr. fig. 37 & fig. 38).



Fig. 37: Quando la naïveté assume carattere *camp* in „Aurora“



Fig. 38: Indifferentemente? „Libera“ si strucca alla fine del film

5. Conclusione

All'epoca in cui *Libera* fu girata, c'era un clima di „rinascita a Napoli“, che era di natura politica ma anche, soprattutto, artistica e mirava a determinare quale ruolo Napoli dovesse avere nel nuovo mondo e, soprattutto, quale immagine, cioè, quale immagine della città dovesse prevalere. Nel primo episodio, *Aurora*, il Centro Direzionale serve come punto di partenza simbolico per la Manhattan meridiana. La rinascita, tuttavia, non è in realtà nulla di nuovo, si alterna con le catastrofi di accompagnamento quale ruolo avranno quelle immagini cittadine nel ciclico morire e rinascere così (cfr. Gendrault 2017, 170-174). Così nel caso di Pappi Corsicato, che come speriamo qui dimostrato ha chiaramente la sensibilità per riconoscere e produrre *camp*, si può dire della porosità e del paesaggio urbano di Napoli che si tratta del gioco tra l'ovvio e l'esplicito (riferimenti concreti a quartieri ed edifici), oltre a creare una propria logica interna al film che gioca con riferimenti interni ed esterni che implicano sessualità e trasformazione. Ma questa non appariscenza può anche essere così evidente da manifestarsi in una messa in scena esagerata, pur conservando sempre il buon (cattivo) gusto.

Per tornare alla domanda iniziale, la referenzializzazione e la modalizzazione si sono rivelate particolarmente utili per quanto riguarda la costituzione della città, perché la costruzione semantica della città ha senso solo in un'immagine fotografica in forma astratta. Hanno trovato la loro applicazione soprattutto nelle fotografie del Centro Direzionale in *Aurora*, che emerge come un luogo di modernità a doppio taglio con New York come modello. Per quanto riguarda il concetto di porosità e la sua critica, va detto che anch'esso proviene da una tradizione ormai lunga, che nell'accezione di Corsicato viene spesso utilizzata per farne esplodere le strutture attraverso l'ironia del *camp*. È per questo che i luoghi popolari della città sono difficili da evitare nei film napoletani. Si scopre che fino alla fine degli anni '90, il Centro Direzionale era raramente usato come location per le riprese, così Corsicato ha scoperto un paesaggio urbano per sé. Marlow-Mann (2011) si chiede fino a che punto la città di Napoli sia riuscita a reinventarsi (cfr. *ibid.*, 68). La risposta è sì. Al prezzo però di separarsi da materiale cinematografico ritenuto „sacro“, come i luoghi comuni, e rischiare così di perdersi nell'invidia newyorkese (Prigge/Herterich) del postmodernismo. Eppure, New York non è Napoli. Ma il mare brilla ugualmente in entrambe le città. Lo *skyline* come simbolo e il „neon-neorealismo“ rappresentano il futuro creativo di Napoli come città del cinema. Come una grande città, può pretendere di diventare un centro urbano per *camp* e la sua comunità, forse lo è già? Ci sono opere paragonabili a quelle a colori e ai paesaggi urbani di Pappi Corsicato che fanno appello a tutti i sensi? Si è cercato di collocare gli aspetti porosi della

città nel film di Corsicato nel contesto dei mezzi estetici di camp e di come questo affronta la globalizzazione e le tradizioni locali. Dove si colloca il film *Libera* (1993)? La risposta più pigra sarebbe dire che tutto questo è „pastiche postmoderno“. Il più intelligente lo chiamerebbe „post-sceneggiata" con il sapore di *camp*.

Bibliografia

- ADDONIZIO, Antonio et al. (1997), *Loro di Napoli. Il nuovo cinema napoletano 1986-1997. Interviste ad Antonio Capuano, Pappi Corsicato, Antonietta De Lillo, Stefano Incerto, Mario Martone*, Palermo, Edizioni della Battaglia.
- AUMONT, Jacques et al. (2016), *Esthétique du film. 120 ans de théorie et de cinéma*, Malakoff, Armand Colin.
- BABUSCIO, Jack (1999), "The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)", in: Fabio Cleto ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Edinburgh University Press, pp. 117-135.
- BENJAMIN, Walter/Lacis, Asja (1991), "Neapel", in: Tillman Rexroth ed., *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 307-316.
- CLETO, Fabio ed. (1999), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Edinburgh University Press.
- FELIX, Jürgen ed. (2014), *Moderne Film Theorie*, Mainz, Bender Verlag.
- FELIX, Jürgen (2014), "Autorenkino", in: ibid. ed., *Moderne Film Theorie*, Mainz, Bender Verlag, pp. 13-57.
- GENDRAULT, Camille (2017), *Voir Naples? Le cinéma et la ville : mutations de fin de siècle (1980-1998)*, Paris, L'Harmattan.
- GLYNN, Ruth (2020), „Porosity and its Discontents: Approaching Naples in Critical Theory“, in: *Cultural Critique*, vol. 107, pp. 63-98.
- HICKETHIER, Knut (2014), "Genretheorie und Genreanalyse“, in: Jürgen Felix ed., *Moderne Film Theorie*, Mainz, Bender Verlag, pp. 62-98.
- MAHLER, Andreas (1999), "Stadttexte - Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“, in: ibid. ed., *Stadt-Bilder. Allegorie-Mimesis-Imagination*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, pp. 11-36.
- MAHLER, Andreas (1999), *Stadt-Bilder. Allegorie-Mimesis-Imagination*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter.
- MARLOW-Mann, Alex (2011), *The New Neapolitan Cinema*, Edinburgh University Press.
- MARLOW-Mann, Alex (2017), „Regional Cinema. Micro-mapping and glocalisation“, in: Rob Stone et al., *The Routledge Companion to World Cinema*, London, Routledge, pp. 323-336.
- POLVERONI, Adriana/Maria Simonetti (1993), „Ecco a voi Napoli visionaria“, in: *L'Espresso*, 13 giugno 1993, pp. 120-124. *Cit. secondo Tabanelli 2011*.
- PRIGGE, Walter/Frank Herterich (1988), „Skyline: Zeichen der Stadt. Moderner und Postmoderner Städtebau“, in: Klaus Scherpe ed., *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- REXROTH, Tillman ed. (1991), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- SCHERPE, Klaus ed. (1988), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- STONE, Rob et al. (2017), *The Routledge Companion to World Cinema*, London, Routledge.
- SONTAG, Susan (1999), Notes on 'camp' [prima pubblicazione in 1964], in: Fabio Cleto ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*, Edinburgh University Press, pp. 53-65.
- TABANELLI, Roberta (2011), *I "pori" di Napoli. Il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e Pappi Corsicato*, Ravenna, Longo Editore.
- VIVARELLI, Nick (2011), "RAI cuts global, goes local.", in: *Daily Variety s.s.*, 14 Giugno 2011, p. 8.

Filmografia

Ieri, Oggi e Domani, R.: Vittorio De Sica, Italia/Francia, Compagnia Cinematografica Champion/Les Films Concordia 1963.

I Vesuviani, R.: Antonio Capuano/Pappi Corsicato/Antonietta De Lillo/Stefano Incerti/Mario Martone, Italia, Megaris/Mikado Film/RAI Radiotelevisione Italiana/Tele+ 1997.

King Kong, R.: Merian Cooper/Ernest Schoedsack, USA, Radio Pictures 1933.

Ladri di Biciclette, R.: Vittorio De Sica, Italia, Produzioni De Sica, 1948.

Libera, R.: Pappi Corsicato, Italia, Hathor Film 1993.

L'Oro di Napoli, R.: Vittorio De Sica, Italia, Carlo Ponti Cinematografica/Dino de Laurentiis Cinematografica 1954.

Polvere di Napoli, R.: Antonio Capuano, Italia, A.M.A Film/GMF/RAI Radiotelevisione Italiana 1998.

Fonti Internet

The Metropolitan Museum of Art New York (30 Marzo 2019), “Camp: Notes on Fashion”, <https://www.youtube.com/watch?v=tIj6D1CQMBQ> [ultimo accesso: 17.02.2021].

The Metropolitan Museum of Art New York (10 Maggio 2019), “Camp: Notes on Fashion Gallery Views | Met Fashion”, <https://www.youtube.com/watch?v=LCEGrSva4cU> [ultimo accesso: 17.02.2021].






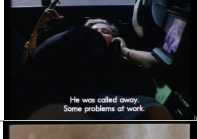

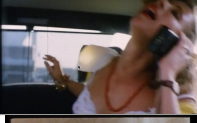


Indice delle Illustrazioni

| | |
|---|----|
| Fig. 1: Adelina (Sophia Loren) in <i>Ieri, Oggi e Domani</i> (1963) | 26 |
| Fig. 2: Bastiano e Vincenzo in <i>Libera</i> (1993)..... | 26 |
| Fig. 3: Costituzione di città all'inizio dell'episodio „Aurora“ I | 28 |
| Fig. 4: Costituzione di città all'inizio dell'episodio „Aurora“ II | 28 |
| Fig. 5: Costituzione di città all'inizio dell'episodio „Carmela“ (Mise-en-abyme)..... | 29 |
| Fig. 6: Costituzione di Napoli con il mare poco visibile | 29 |
| Fig. 7: Costituzione di Napoli all'inizio dell'episodio „Libera“ | 30 |
| Fig. 8: Costituzione di Napoli a Secondigliano/Scampia | 30 |
| Fig. 9: Costituzione esplicita di Napoli nell'episodio „Libera“ | 30 |
| Fig. 10: Architettura Postmoderna in „Aurora“ prima del tramonto..... | 32 |
| Fig. 11: Architettura Postmoderna in „Aurora“ durante la notte..... | 32 |
| Fig. 12: Dettaglio di facciata del Centro Direzionale | 32 |
| Fig. 13: Centro Direzionale dal basso..... | 32 |
| Fig. 14: Dettaglio di cantiere nel Centro Direzionale | 32 |
| Fig. 15: Festa popolare nel paese in „Aurora“ | 32 |
| Fig. 16: Un gru nella facciata rappresenta il tempo che vola I | 33 |
| Fig. 17: Un gru nella facciata rappresenta il tempo che vola II..... | 33 |
| Fig. 18: I giornali venduti indicano il tempo passato..... | 34 |
| Fig. 19: La trasformazione di Carmelo tramite montaggio..... | 34 |
| Fig. 20: La metamorfosi di donna in „Aurora“ I..... | 34 |
| Fig. 21: La metamorfosi di donna in „Aurora“ II | 34 |
| Fig. 22: Teatralità della messa in scena..... | 36 |
| Fig. 23: La <i>performance</i> di Don Arcangelo con pathos e gesticolazione | 36 |
| Fig. 24: Arcobaleno musicale nella messa in scena dall'alto..... | 36 |
| Fig. 25: Omaggio ironico alla Madonna in „Aurora“ | 36 |
| Fig. 26: „Aurora“ al pieno del kitsch dall'alto..... | 38 |
| Fig. 27: <i>L'ecoluce</i> , un invenzione di carattere <i>camp</i> | 38 |
| Fig. 28: <i>Camp</i> a molti livelli in „Carmela“ | 39 |
| Fig. 29: Ironia tra l'arcobaleno e la prostituta Immacolata..... | 39 |
| Fig. 30: „Auto“-Riferimento del regista stesso..... | 40 |
| Fig. 31: Ironia e Auto-Riferimento | 40 |
| Fig. 32: Auto-Riferimento dell'équipe in „Aurora“ | 40 |










| | |
|---|----|
| Fig. 33: La costituzione di una Napoli-New York nella televisione in „Aurora“ | 40 |
| Fig. 34: Riferimento alla pittura (La creazione di Adamo di Michelangelo Buonarotti) I | 41 |
| Fig. 35: Riferimento alla pittura (La creazione di Adamo di Michelangelo Buonarotti) II..... | 41 |
| Fig. 36: Riferimento alla pittura (La creazione di Adamo di Michelangelo Buonarotti) III..... | 41 |
| Fig. 37: Quando la naïvité assume carattere <i>camp</i> in „Aurora“..... | 42 |
| Fig. 38: Indifferentemente „Libera“ si strucca alla fine del film | 42 |









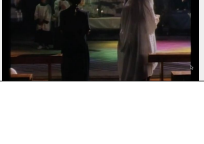
Appendice: Protocollo di Sequenza









| Eg = Einstellungsgröße Kad = Kadrierung TOTALE = LONG SHOT HALBTOTALE = MEDIUM LONG SHOT | | | BILDEBENE | | | | | SPRACH- und TONEBENE on/off, Insert, Information, Kommentar, synchron/asynchron, diegetisch/extradiegetisch | | Valeria Flavia Gubitosi SE Medienwiss. WS 2020/21 | |
|---|----------------------------------|---|------------|------------------------------------|--|--|---|---|---|---|--|
| Nr | Zeit und Dauer | Handlung | Screenshot | Eg Kad | MISE-EN-SCÈNE | | | MONTAGE / SCHNITT (Rhythmus, Blenden) | Dialog / Sprache / Text | Geräusche / Musik | KOMMENTAR |
| | | | | | Kamera (Perspektive, Standpunkt, Bewegung, Erzählhaltung, Schärfeverhältnis) | Bildkomposition | Beleuchtung / Farbe | | | | |
| 1 | 00:00:50 - 00:01:06 17,0 s | Titel-, Eröffnungssequenz | | VORSPANN | - keine - | Zentriert; Titel u. Eigennamen in Großbuchstaben; Untertitel und Funktionen in Groß- u. Kleinschreibung | Schrift (gelb); Hintergrund (braunrot- schwarz > ausgebleichter Film) | Weiche Zwischenschnitte u. finale Abblende <i>Beginn der Handlung</i> | Namen der Schauspieler und des an der Produktion beteiligten Filmstabs. Zuletzt: regia PAPPY CORSICATO | Glockenschlag (ab 00:00:50) | 35mm-Knistern durchgehend |
| 2 | 00:01:07 - 00:01:23 17,0 s | Großstadt im Nebel; im Vordergrund ein Kreuz, dann eine Antenne | | PANO offen | Zentralperspektive; Position statisch; autonom; Drehbewegung horizontal (Linksschwenk) mit Zoom | Nebelhimmel nimmt Großteil der Bildfläche ein, unterer Rest von Stadtaufischt; Kreuz und Antenne auffallend | Düster (Nebel), Brauntöne; Titel (azzurro) kontrastiert/leuchtet; wenig Licht | Weicher Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K0-A1) | <i>Erster Zwischenstitel</i> Aurora | Glockenschlag (bis 00:01:21); Baulärm | Das Kreuz "verwandelt" sich in eine Antenne (Ironie) |
| 3 | 00:01:24 - 00:01:25 1s | Baustellen von Hochhäusern in Großstadt | | LONG SHOT geschlossen | Statische Kamera (fix); Zentralperspektive | Unfertige Hochhäuser, die gemeinsam mit Kränen die untere Bildhälfte füllen | Graublau; Dunkler Kontrast; wenig Licht | Weicher Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K0-A2) | - keine - | Baulärm (Hämmern, Schrauben u. Presslufthammer) | |
| 4 | 00:01:26 - 00:01:28 3s | | | LONG SHOT geschlossen | | Wie Nr. 3, Kräne nehmen hier aber mehr Platz in oberer Bildhälfte ein | | Weicher Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K0-A3) | | | |
| 5 | 00:01:29 - 00:01:33 5s | Grüner Schlamm wird von Menschenhand aus Bottich geleert | | DETAIL offen | Statische Kamera; Leichte Untersicht; Zoom | Die zähgrüne Flüssigkeit wird direkt in das Auge des Betrachters (Kamera) geleert | Schlammgrün, etwas blau links unten, Licht dunkel/düster | Weicher Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K0-A4) | - keine - | Baulärm; Entleeren von großer Flüssigkeitsmenge | Anschein, als würde Flüssigkeit unangenehm nah kommen |
| 6 | 00:01:34 - 00:01:45 12s | Frau liegt regungslos auf dem Boden, in Schlamm eingeschmiert, trägt eine Badehaube | | TOTALE > DETAIL geschl. > offen | Statische Kamera; Aufsicht (Vogelperspektive); Zoom (hinein) | Der Frauenkörper ist zentriert und wie eine Leiche positioniert; Unterleib wird durch Zoom zum neuen Bildzentrum | Florale Fliesen (ocker, wie <i>Azulejos</i>); Schlammgrün; im Kontrast zueinander; Licht neutral | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K0-A5) | - keine - | Baulärm (Hämmern) | Wie Betonleiche (Mafia), aber Badehaube > Wellnessgast (Schlammkur) |
| 7 | 00:01:46 - 00:02:03 18s | Frau nach wie vor auf Boden liegend, trägt nun ein weißes Kleid, offene, blond gelockte Haare und roten Lippenstift | | DETAIL > TOTALE offen > geschl. | Statische Kamera; Aufsicht (Vogelperspektive); Zoom (hinaus) | Haare sowie Kleid zurechtgelegt | Farben harmonieren (ocker-blond-weiß; gebräunte Haut u. rote Lippen); Licht neutral | Weicher Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (Abschluss Handlung) | - keine - | Baulärm (Kreissäge u. dumpfes Hämmern) | Verwandlung von einer Raupe zum Schmetterling |
| 8 | 00:02:04 - 00:02:04 <1s | - keine - | | BLLENDE | - keine - | - keine - | - keine - | Weicher Schnitt Abblende ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (Nächste Handlung, K-A0) | - keine - | Baulärm | |

| | | | | | | | | | | | | |
|----|----------------------------|---|---|---|---------------------------------|--|---|---|--|--|--|--|
| 9 | 00:02:05 - 00:02:08 4s | Aurora lässt sich im Schlafzimmer von einem Kosmetiker die Nägel mit farbigem Lack machen |  | | MEDIUM CLOSE UP offen | Statische Kamera; Augenhöhe; Annähernde Subjektive (Schuss ohne Gegenschuss); Schärfverlagerung (auf Aurora) | Over the shoulder; Aurora in rechter Bildhälfte; Kosmetiker mit dem Rücken zur Kamera gedreht; Prunkvolle Einrichtung auffallend | gold-braun-ocker u. weiß-blau-azzurro; Lichtquelle Richtung Aurora | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K-A1) | | atmosphärisch | |
| 10 | 00:02:09 - 00:02:17 8s | Das Telefon klingelt: es ist Mena, die Sekretärin (?) des Mannes von Aurora |  | | MEDIUM LONG SHOT geschlossen | Statische Kamera; Zentralperspektive; Beobachtende Kamera | Aurora und Kosmetiker bilden das Zentrum der Einstellung; Antike Möbel mit überdimensionierten Rosenkranz werden in Szene gesetzt; Anordnung fast symmetrisch | Wie Nr. 9; mit Erweiterung durch lachs-rosa; braun-schwarz; Lichtquelle auch durch Vorhang | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ (P-A1) | | Telefonklingeln; Bedienen einer Taste | Das Kreuz aus Nr. 2 findet hier eine Fortsetzung. |
| 11 | 00:02:18 - 00:02:21 4s | Mena in fahrendem Auto, telefoniert mit Aurora, sexuelle Aktivität auf Rücksitz u. raucht Zigarette; Fahrer schielt in den Rückspiegel |  | | MEDIUM CLOSE UP offen | Statische Kameraposition; in Bewegung (horizontale Fahrt nach hinten > Parallelfahrt); Augenhöhe; Zoomvergrößerung | Windschutzscheibe wie ein Rahmen; Hand des Fahrers sowie Kassettenhülle werden angedeutet | Farbkontraste (gelb-orange-braun-blond u. blau-schwarz-grau); Schatten fällt auf Rückbank | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ K(P-A1) | Kosmetiker: Oggi mettiamo questo. È all'ultima moda... (Rest unverständlich) Aurora: Chi è? Mena (off-voice): Signora, sono Mena. Le volevo dire che oggi il suo marito non verrà con lei. Aurora (off-voice): Perché? Mena: È dovuto partire. Aurora: Ma come... È il battesimo del figlio di mia sorella. | Mäßig schnell fahrendes Auto; Schnaufen; Aufschrei (placevole) | Die orangen Kassetten kennen wir aus der dritten Episode des Films, homonym "Libera". |
| 12 | 00:02:22 - 00:02:24 3s | |  | | MEDIUM SHOT offen | Wie Nr. 1; 1aber ohne Zoomvergrößerung | Kassette besser zu sehen; Fahrer schielt auffällig in den Spiegel zur Rückbank; Mena beinahe überfordert an Aktivitäten | Wie Nr. 11; mehr beige im oberen Bildbereich | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ P1(K-A1) | | | |
| 13 | 00:02:25 - 00:02:27 3s | Die Ausrede von Mena, Auroras Mann könne seine Frau nicht auf die Taufe begleiten, stößt bei Aurora auf Unverständnis |  | | MEDIUM SHOT offen | | Wie Nr. 9; Kosmetiker hebt periodisch seine Hand mit dem Nagellackpinsel | | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ (P-A2) | | atmosphärisch | |
| 14 | 00:02:28 - 00:02:31 4s | Mena liegt gemeinsam mit Mann Auroras (?) auf Rückbank, Pornofilm auf kleinem Bildschirm neben Rückbank, Mena telefoniert und raucht |  | | MEDIUM SHOT offen | Statische Kameraposition; Bewegung in Handlungsebene (Auto fährt); Aufsicht (hoch) | Kamerablick wie seitlich ins Auto; Schuh am Fenster; Mena streckt Zigarette hoch; Mann bleibt unerkant; handbeschriftete Kassette (gelb) | Dunkle Töne; Kontrast: Haut, Goldschmuck u. Kassettenhülle (gelb-grün); wenig Licht von außen | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ P2(K-A1) | Mena (off-voice): Eh, si... Aurora: Ma tanto sono sempre l'ultima a sapere le cose. Mena: Eh che ci vuole fare... Lui è così... Introverso. | Mäßig schnell fahrendes Auto; Schnaufen (intensiv); Stöhnen (VHS) | Und die gelben (Kassetten) auch noch... |
| 15 | 00:02:32 - 00:02:37 6s | Aurora ohne Verständnis, "Geschäftsausflug" von Mena und Mann wird als solcher betrachtet |  | | MEDIUM SHOT offen | | Wie Nr. 18 | | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ (P-A3) | Aurora: Mena? Pronto? Mena! Mena (off-voice): ...c'è un'interferenza... Aurora: Ma che... (verso estetista) Facciamo presto. | Schnaufen (Mena) | |
| 16 | 00:02:38 - 00:02:41 4s | Mena rafft sich wieder auf und hält sich an der Lehne der Rückbank fest |  |  | MEDIUM CLOSE UP offen | Bewegende Kamera; Beobachtende Kamera, wackeln; Zentralperspektive; Schärfverlagerung (auf Mena) | Mena macht einen Bogen (placevole) mit ihrem Kopf; | Mehr Licht; Hell (gelb-gold-blond-Haut-rot) im Kontrast zu (grau-schwarz) | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ P3(K-A1) | | Mäßig schnell fahrendes Auto; Aufschrei (Mena); männliches Stöhnen | Der Sekretärin zufolge ist Auroras Mann ein <i>introverso</i> , was in starkem Gegensatz zur eigentlichen HZandlung der Einstellung steht. |
| 17 | 00:02:42 - 00:02:55 14s | Instabile Verbindung (Fragmente von Menas Stimme und männlichem Stöhnen); Aurora beendet den Anruf und wendet sich wieder ihrer Maniküre zu |  | | MEDIUM SHOT offen | | Wie Nr. 18; Kosmetiker wird gemein | | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (Nächste Handlung, K1-A1) | | Stöhnen (Mena u. männlich); Telefonrauschen; Bedienen einer Taste; Schnappen (Hand); Uhr | |

| | | | | | | | | | | | | |
|----|----------------------------|--|---|---|--------------------------------|--|---|--|---|--|---|---|
| 18 | 00:02:56 - 00:03:02 7s | Aurora holt goldschimmerndes Kleid aus Garderobe, schlägt Türe zu, Staub u. länglicher Gegenstand fallen von Decke |  | | MEDIUM LONG SHOT offen | Statische Kamera; Zentralperspektive (Fluchtpunkt liegt im Fenster) | Aurora bewegt sich geradewegs auf einer horizontalen Achse; die Hand fällt auf einer vertikalen Achse auf den Boden | Weißes Licht; Rosatöne dominierend; Zimmer (in blau gehalten) nebenan; viele Spiegel | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K1-A2) | - keine - | Schritte (High Heels); Schranktür (Quietschen u. <i>sbattere - forte</i>); Klappern (Objekt fällt) | Klapper-Ton hört sich an, wie Anstoß beim Billard. |
| 19 | 00:03:03 - 00:03:05 3s | Auroras goldene High Heels positionieren sich neben Skelettarm |  |  | DETAIL offen | Statische Kamera; Aufsicht (sehr hoch) | Boden und Dreck bilden rechten Winkel; Hand im 45° Winkel; Füße von Aurora parallel zur Skeletthand platziert | braun-rosa-gold; Schatten | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K1-A3) | - keine - | Stehenbleiben (High Heels) | |
| 20 | 00:03:06 - 00:03:15 10s | Blick von A. wandert nach oben; kickt Arm zur Seite; holt hellblaues Tuch aus Schrank; Kamerateam kurz im Spiegel zu sehen; A. verlässt den Raum |  | | MEDIUM LONG SHOT geschlossen | Wie Nr. 18 Kameraposition weiter hinten; Fluchtpunkt liegt jetzt auf der kleinen Sitzbank | Weißer Flügeltüren bilden Erweiterung zum Gang; zusammengepfertes Kamerateam im Spiegel (Autoreferenz?) | Weiß-rosa überwiegt, gold-ocker-braun-schwarz, blau (wie Nr. 18) blitzt kurz im Spiegel auf, dann im Tuch (hellblau) | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (nächste Handlung) | - keine - | Aufprall (Objekt); Schranktür (Anlehnen/Schließen); <i>Griechische Melodie</i> (Beginn) | |
| 21 | 00:03:16 - 00:03:33 18s | A. fährt im Cabrio eine erhöhte Straße entlang, fährt sich durch die Haare, trägt ein paar großer Goldohrnhänger, die hin und her pendeln |  | | MEDIUM CLOSE UP > DETAIL offen | Beobachtende Kamera (statisch); Bewegung auf horizontaler Achse (Parallelfahrt); Zentralperspektive; Zoomvergrößerung | Aurora blitzt im Sonnenlicht; Haarspange ermöglicht Blick auf pendelnde Goldohrnhänge; Oberkörper wackelt | Natürliches Licht (Helligkeit durch Sonnenschein); Gold-blond-beige-schwarz überwiegend; blaues Tuch | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (nächste Handlung, K2-A0) | - keine - | <i>Griechische Melodie</i> (Fortsetzung) | |
| 22 | 00:03:34 - 00:03:38 5s | Ministrant im weißen Kleid schwenkt Turibulum |  | | DETAIL offen | Statische Kamera; Zentralperspektive; Schärfelagerung auf Ministrant | Das Turibulum nimmt den Platz der Ohringe ein und deren Pendelbewegung; Hüfthöhe | silber-schwarz im Hintergrund; gold-weiß im Vordergrund | Weicher Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K2-A1) | - keine - | <i>Griechische Melodie</i> (Fade out) | Die pendelnden Ohrhänge antizipieren das Turibulum mit Weihrauch. |
| 23 | 00:03:39 - 00:03:58 20s | Don A. zu Spiegel, tupft eitel seine Haut; singt-tönt Weihnachtslied <i>Jingle bells</i> ; Ministrant u. Weihrauch im Hintergrund; Don A. scheucht ihn weg |  |  | MEDIUM SHOT > CLOSE UP offen | Motivierte Kamera mit horizontaler Fahrt (hinten) und Schwenk (rechts); Zentralperspektive mit Schärfelagerung (Ministrant > Don Arcangelo); Angenäherte Subjektive (CLOSE UP) | Es wird auf drei Ebenen gefilmt (Ministrant mit Turibulum diesmal höher, Spiegelbild und Don Arcangelo) | Wenig Licht; Schwarztöne und Schatten werden immer mehr | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K2-A2) | Don Arcangelo: ♪ <i>Jingle Bells, jingle bells, jingles all the way... Lalala... Lalalala... Lalalalala... Jingle Bells, jingle be...</i> (verso chierichetto) La finisci che mi stai affumicando!? | atmosphärisch; Schritt | Sternenspiegel > <i>Jingle Bells</i> -Motiv; aber düster Grotteske Gegensätze |
| 24 | 00:03:59 - 00:04:02 4s | Aurora tritt ein, gibt dem Ministranten mit ihrer Tasche einen Hieb Richtung nach draußen auf den Rücken, begrüßt herzlich Don Arcangelo |  | | MEDIUM LONG SHOT offen | Statische Kamera; Schwenk vertikal (Korrektur nach oben); Zentralperspektive | Aurora in rechter Bildhälfte; Hintergrund links glänzt ebenfalls | Wenig Licht; Auroras Kleidung reproduziert die silberne Plane und das Holz | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K2-A3) | Aurora: Buongiorno Don Arcangelo! Don A.: Aurora! Eh... Te non bisogna chiedere come che stai. Sembri Santa Rosalia Monreale. Aurora: Detto da voi un vero complimento. | Schritte (High Heels u. a.); Hieb (dezent) | "Best friends" |
| 25 | 00:04:03 - 00:04:43 41s | Aurora zu Don A., Kompliment; Aurora hilft ihm beim Anziehen, er hält Predigt über seine Weisheit und die Naivität ihrer (A.) Schwester |  |  | MEDIUM LONG SHOT geschlossen | Statische Kamera (beobachtend); Zentralperspektive | Schwarzer Freiraum rechts; Blautöne in <i>primo piano</i> und Rosarot in <i>secondo piano</i> | Wenig Licht; azzurrotürkis stechen mit der rosa Tischdecke hervor; Kerzen und Heiligenscheinlicht produzieren Wärme | Harter Schnitt | Don A.: Tu si che sei stata brava ad ascoltarmi sposando tuo marito. Oggi sei una donna ricca, soddisfatta oltre che libera. L'amore te lo dissi, sarebbe venuto prima o poi. Ah... se pure tua sorella mi avesse dato retta. Non ci sarebbe preso quel pezzente impotente per marito. E non sarebbe stat costretta oggi a inseminarsi artificialmente. Vale niente! Un mulò! <i>lo lo amo, io lo amo, io lo amo.</i> Ed oggi paga le conseguenze. Pa-ga. E tu? | Schritte High Heels (u. a.); Sessel in Bewegung (Holzboden); Textil (Knittern u. Schütteln) | Das Setting erinnert an Caravaggio-Gemälde "Inseminarsi artificialmente" |

| | | | | | | | | | | | |
|----|----------------------------|--|--|----------------------------------|--|--|--|--|--|---|---|
| 26 | 00:04:44 - 00:05:01 18s | Aurora blickt durch das Loch des letzten Kleidungsstückes für Don A., er zeigt sich nervös durch Gestik; Aurora bittet ihn um einen Gefallen; er beißt einen Fingernagel ab, dreht sich um und spuckt ihn scheinbar unbewusst und unkommentiert in Auroras Gesicht |  | MEDIUM CLOSE UP offen | Statische Kamera (beobachtend); Schärfverlagerung (auf Don Arcangelo) | Lustiger Effekt als Aurora durch das Gewand blickt (wie ein Vollmond) | Licht verliert sich hinter den beiden Figuren im schwarzen Raum; es betont Weiß-gold-hellblau-türkis | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K2-A5) | Aurora: Non mi posso lamentare. Don A.: Io invece sto passando un periodo, figlia mia! Ho gli operai in chiesa... e capirai... c'ho da andare al manicomio! Aurora: A proposito, Don Arcangelo, mi volete mandare qualcuno che ho la casa che se n'è cad' a pezzi? Don A.: Sì... (speto) Te li mando domani. Ma 'mo andiamo a far 'sta supplica, andiamo. | Schritte High Heels (Holzboden); Textil (Knittern); Spucken | Es ist grotesk, dass Aurora wie ein Fernsehstar aussieht und dem Priester beim Ankleiden hilft, als wäre dieser ein Popstar |
| 27 | 00:05:02 - 00:05:07 6s | Beide begeben sich zum <i>Bitgesuch</i> ("supplica"), allen voran Don Arcangelo |   | MEDIUM LONG SHOT geschlossen | Motivierte Kamera (horizontaler Schwenk nach rechts); Zentralperspektive | Altar mit Blumen wird sichtbar = Gemälde | Die Figuren verlassen das Zimmer > Farbe Rosa dominiert | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (Nächste Handlung, K3-A1) | Marito (off-voice): Lasciatemi! | Schritte High Heels u. a. (Holzboden) | |
| 28 | 00:05:08 - 00:05:10 3s | Mann von Aurora's Schwester versucht den Griffen zweier Männer zu entweichen |  | MEDIUM SHOT offen | Motivierte Kamera (Schwank nach links); Augenhöhe | Männer wirken klein, wegen der hohen Marmorsäulen | Wenig Licht (seitlich); Braun-, Beige u. Blautöne überwiegen | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ (P1-A1) | Marito: Lasciatemi! | Schritte (Steinboden); Nachhall (Kirche) | |
| 29 | 00:05:11 - 00:05:15 5s | Aurora (gestylt in gold und blau) schreitet nach vorn zu ihrer Schwester (in schwarz gekleidet, zerzauste braune Haare); sie blickt starr nach vorn (zum Altar); das Kind in ein weißes Tuch gewickelt |  | MEDIUM LONG SHOT geschlossen | Statische Kamera (beobachtend); Zentralperspektive; Schärfverlagerung (Auroras Schwester mit Kind) | Auroras Schwester steht auf der rechten Seite im Bild; Aurora selbst links im Schatten; ein weiterer Zuschauer sitzt rechts auf der Bank | Wenig Licht; Hellster Lichtpunkt liegt auf der Decke des Kindes; Auroras Kleid funkelt im Hintergrund, wo eine rotbraune Wand zu sehen ist | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ P(K3-A1) | Marito (off-voice): No... Lasciatemi! | Schritte High Heels (Steinboden, dumpf); Klopfen (Holz); Nachhall | |
| 30 | 00:05:16 - 00:05:24 9s | Mann von A.'s Schwester flüchtet auf eine schmale Leiter zu den Fresken-Arbeitern; er selber ganz dick |  | MEDIUM SHOT offen | Motivierte Kamera (Schwenk nach links); Zoomvergrößerung; Zentralperspektive > Untersicht (tief) | Komischer Effekt, weil der dicke Mann der Schwester auf eine sehr zierliche Leiter klettert; oben steht ein Arbeiter auf einem Gerüst | Licht und Farben nehmen mit der räumlichen Höhe zu; kalte Töne > warme Töne | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ K3-A2 | Marito: Lasciatemi! No! Non voglio! Se mi poi succede mi butto giù! | Schritte hastig (Steinb.); Metall (Widerstand) | |
| 31 | 00:05:25 - 00:05:26 2s | Zwei ähnliche Männer in Krawatte winken ihn nach unten |  | AMERICAN SHOT (?) geschlossen | Statische Kamera; Aufsicht (sehr hoch) | Fluchlinien des Bodens verlaufen asynchron zum Brennwinkel der Kamera; Männer wie Zwillinge und synchron in deren Bewegung | Lichtquelle seitlich; Blaugrau dominiert, gelb sticht etwas hervor | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K3-A3) | - keine - | Schritte (Steinboden) | |
| 32 | 00:05:27 - 00:05:28 2s | Dem Mann steht die Panik ins Gesicht geschrieben; Schweiß |  | MEDIUM SHOT offen | Statische Kamera; Untersicht (tief) | Wie Nr. 30 (Ende) | Wie Nr. 30 (Ende) | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ (P1-A2) | - keine - | Metall (Widerstand) | |
| 33 | 00:05:29 - 00:05:32 4s | Aurora schüttelt den Kopf, legt sich das hellblaue Tuch über |  | MEDIUM CLOSE UP offen | Statische Kamera; Angenäherte Subjektive; Schärfverlagerung (Aurora verlässt Brennpunkt) | Aurora zentral | Wenig Licht u. Kontrast; Funkeln | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ K(P1-A2) | Marito (off-voice): No! Il bambino non è... (unverständlich) | Rumpeln (dumpf); Schritt High Heels | Aurora sieht aus wie die Jungfrau Maria oder, so Don Arcangelo, Santa Rosalia Monreale. |

| | | | | | | | | | | | | |
|----|----------------------------|--|---|--|--|--|---|---|---|---|--|---|
| 34 | 00:05:33 - 00:05:58 26s | Aurora übernimmt das Kind und bemerkt, dass es schwarz ist; der Ton zwischen den Schwestern ist genervt, aber harmonisch; Aurora schreitet zur Seite und blickt nach vorn richtung Altar in grünes Licht |  <i>"It's black!"</i> |  <i>"Ciro, what else?"</i> | MEDIUM CLOSE UP offen | Statische Kamera; Augenhöhe; Schärfverlagerung (<i>primo piano</i>) > Horizontale Kamerabewegung (Schwenk nach links) | Abgestimmte Anordnung (farblich vorne vs. hinten) und Aufteilung der Bildfläche | Licht überwiegend auf Gesichtshälfte der Schwester; kalte Farben im Vordergrund; warme Töne im Hintergrund; > Aurora wird mit grünem Licht beleuchtet | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K4-A1) | Aurora: Che uomo inutile tuo marito... Uomini (off-voice): Vieni... Vieni giù. Aurora: Ma è nero! Sorella: Eh... avranno (napoletano) scambiato le provette. Aurora: (sospiro) E che nome lo metti? Sorella: Ciro - e come se no. Aurora: Vabbè... Facciamo presto che ho da fare. | Schritte High Heels (Steinboden); Nachhall; <i>Ave Maria</i> (Orgel) | Schwester ist gekleidet wie bei einer Beerdigung (aber nicht elegant), obwohl die Taufe ihres Sohnes ist. Ciro ist ein sehr, sehr verbreiteter Name in Süditalien. |
| 35 | 00:05:59 - 00:06:40 20s | Don Arcangelo stimmt sein Liedchen an (Orgel): Zu sehen ein Bildnis der Madonna mit Kind in Kerzenlicht; ein silbernes Wellblech im Hintergrund; D.A. schreitet an zwei Ministranten (mit Myrrhe) |  <i>"Even if the Virgin is white"</i> |  <i>"As it is a rainbow of shades"</i> | CLOSE UP - MEDIUM SHOT geschlossen | Motivierte Kamera (Parallelfahrt?) horizontal und Schwenk nach links; Angenäherte Subjektive; Schärfverlagerung (<i>primo piano</i>) | Zwischenstopps von Don. A.: die zwei Ministranten, die "Kirchenband", bei Kerzenständern hindurch; mit unterschiedlicher Beleuchtung; Dialog mit Malern; rhythmisches Gehen | Kerzenlicht und Silber hinten zu Beginn; Don Arcangelo in > warm > grün > pink > blau; Kerzenlicht vereinzelt | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ (P3-A1) | Don Arcangelo: <i>♫ Pittore - ti voglio parlare-eh...</i> <i>Mentre dipingi il mio alta-a-re...</i> <i>Sono che un povero prete...</i> <i>But only thing I would ask you-hoo...</i> | <i>Ave Maria</i> (Fortsetzung > Pop-Ballade, Transposition ohne Orgel); Keyboard; Nachhall; Chorgesang; Orgel setzt wieder ein (Hintergrund); langer Nachhall am Schluss | Zu Beginn sieht man die Jungfrau Maria mit Jesus |
| 36 | 00:06:41 - 00:06:42 2s | Maler drehen sich (vor den Affreschi vom Gerüst) zu dem "O-Ton" Don Arcangelos um |  | | MEDIUM SHOT offen | Statische Kamera; Untersicht (Froschperspektive); Angenäherte Subjektive; Schärfverlagerung (<i>operai</i>) | Maler antworten mit Blicken auf Don Arcangelo | Hintergrund heller; Arbeiter werden angeleuchtet; Regenbogenfarben im Deckenfresko hinten; Arbeiter in blau | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ P(K4-A1) | <i>Forse la vergin'è bianca-a...</i> <i>Fammi degli angeli neri...</i> <i>Ogni tinta serve al cielo...</i> <i>Che un ombretto arcobaleno...</i> | | Kann man hier auch von einem <i>Dutch Angle</i> sprechen? |
| 37 | 00:06:43 - 00:06:52 10s | Farben sind zunächst gold-türkisblau, dann tritt D.A. in pinkes Licht |  <i>"Dear person my color"</i> | | MEDIUM SHOT > MEDIUM CLOSE UP offen | Motivierte Kamera (Fahrt horizontal nach rechts); Kameraschwenk nach rechts; Zentralperspektive | Rhythmisches Voranschreiten; "Musikvideo-Ästhetik" | Starker Kontrast (Farbe zu Schwarz); D.A. > blau > gold/blau > pink > blau/grün mit warmem Licht | Harter Schnitt Farbbearbeitung (blau/gold) ▼ Parallelmontage ▼ (P3-A2) | <i>Pitt-oh... Se affreschi con amor...</i> <i>Perché... Disprezzi il mio color?</i> <i>Tu sai que c'est leur negres...(?) Sont anges de Senieur...</i> | | |
| 38 | 00:06:53 - 00:06:55 3s | Maler (+Mann von Schwester) sehen von ihrem Gerüst aus Don Arcangelos Performance zu |  | | LONG SHOT geschlossen | Statische Kamera; Untersicht (sehr tief) | Rechte Bildhälfte mit mehr Farbe (v.a. Gold) und Maler-Darstellern besetzt; Auch deren Anordnung harmonisch und abgeglichene wie ein Gemälde | Gold dominiert | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ P1(K4-A1) | <i>Why so you paint your pictu-as...</i> <i>Ohne main Engele schwa-a-tze...</i> <i>Mentre 'ca pint dint' 'a chie-e-se...</i> <i>Tu tien' 'a ment' che è ver'...</i> | | Zu sehen ist auch der Mann von Aurora auf der Leiter |
| 39 | 00:06:56 - 00:07:06 | Don Arcangelo lehnt sich an die Steinmauer und hebt leidenschaftlich und pittoresk die Hand, zitiert auf Französisch; blau-grünes Licht |  <i>"Even though they're black"</i> | | MEDIUM CLOSE UP offen | Motivierte Kamera - horizontaler Schwenk (links); Zentralperspektive; Schärfverlagerung (Don Arcangelo verlässt Brennpunkt) | Inszenierung Don Arcangelos nimmt in seiner barocken Gestik eine Form der Groteske an | Kontrast; Lichtquelle (hinten); D.A. > grün/blau | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K4-A2) | <i>Non c'è giorno senza sera - come bianco senza ne-ro-o!</i> Singt auf Italienisch, Dialekt, Englisch, Französisch, Spanisch, Deutsch und etwas Unverständliches. | | |
| 40 | 00:07:07 - 00:07:09 3s | Buntes (Regenbogen-) Licht furd auf den Altarbereich geworfen; D. A. schreitet vor seinem "Publikum" (Aurora, Schwester, Zuschauer auf Bank) richtung Mitte der "Bühne" |  | | LONG SHOT geschlossen | Statische Kamera; Zentralperspektive; Tiefenschärfe | Harmonische Anordnung der Farben mit den Schwarzweiß-Tönen; Aurora und Schwester bilden das Zentrum; Hochzeitsformation | Dunkel; Kontrast; Lichtquelle rechts; warme Töne und Regenbogenfarben (Lichtkegel von links oben) und weißer Lichtkegel (Aurora) | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ (P4-A1) | | | Die Kleidung der beiden Schwestern (weiß und schwarz) erinnern an eine Hochzeit. |
| 41 | 00:07:10 - 00:07:13 4s | Aurora wird "erleuchtet" |  | | MEDIUM CLOSE UP geschlossen | Statische Kamera; Zentralperspektive | Auroras Umriss bilden ein Dreieck im Vordergrund (<i>Ave Maria</i>); Mann hinten links | Licht fällt auf Aurora; Starker Kontrast; Schwarz zu strahlendes gold/silber und blau/weiß | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ P2(K4-A1) | | | Aurora wird erleuchtet. Warum hält Aurora das Kind, wenn es von ihrer Schwester ist? |
| 42 | 00:07:14 - 00:07:17 4s | Don A. malt mit seiner Hand einen Bogen in die Luft (über den Kopf von Aurora, die neben ihrer Schwester steht); Auroras Tuch ist auf einmal weiß (!) |  | | MEDIUM LONG SHOT geschlossen | Statische Kamera; Zentralperspektive; Zoom (von Nr. 40?); Schärfverlagerung (Aurora mit Schwester) | Farben am Boden; Tuch wurde zu weiß gewechselt | Wie Nr. 40; Ausschnitt | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ (P3-A3) | | | |

| | | | | | | | | | | | |
|----|----------------------------|---|---|------------------------------|--|--|--|--|-----------|----------------------|---|
| 43 | 00:07:18 - 00:07:20 3s | Maler (+ Mann von Schwester) sehen nach wie vor zu |  | MEDIUM LONG SHOT offen | Statische Kamera; Untersicht (tief); Zoom (von Nr. 38?) | Komischer Effekt wegen Mann auf Leiter; Farbe u. Licht mehr auf rechter Seite; Beine nehmen unterschiedliche Positionen an | Wie Nr. 38; Ausschnitt; mehr helle Goldtöne; Lichtreflexe (von Kleid?) | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K5-A1) | | | Mann von Auroras Schwester. |
| 44 | 00:07:21 - 00:07:25 5s | Pistoletta ist geblendet und reibt sich die Augen |  | MEDIUM CLOSE UP offen | Motivierte Kamera (Korrektur vertikal nach oben); Untersicht (tief); evtl. leichte Zoomvergrößerung | Pistolettas Kopf ist auf fast einer geraden mit dem Engelskopf der Kirchendecke im Hintergrund | Kein direktes Licht; blau/beige; Schimmern (Kleid) | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ (P4-A2) | | | Pistoletta wird von Aurora geblendet. |
| 45 | 00:07:26 - 00:07:30 5s | Aurora blickt aufwärts in Richtung Altar und ist von weißem Licht beleuchtet |  | MEDIUM CLOSE UP offen | Motivierte Kamera (Zoomvergrößerung); Aufsicht (hoch) | Wie Nr. 41; Seitenansicht | Kontrast schimmerndes Kleid zu dunklem Hintergrund | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ P(K5-A1) | | | |
| 46 | 00:07:31 - 00:07:34 4s | Pistoletta beobachtet sie genau |  | MEDIUM CLOSE UP offen | Motivierte Kamera (Kamerabewegung horizontal nach vorne); Zoomvergrößerung; Untersicht (tief); Schärfverlagerung (primo piano) | Wie Nr. 44; Näher | Wie Nr. 44 | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (K4-A3) | | | |
| 47 | 00:07:35 - 00:07:41 7s | Don Arcangelo beendet sein Lied über einem schwarz-weiß gekachelten Boden, der mit Regenbogenfarben beleuchtet wird |  | MEDIUM CLOSE UP offen | Statische Kamera; Aufsicht (hoch); Schärfverlagerung (Don Arcangelo verlässt Brennpunkt) | Don Arcangelos Blick geht nach oben, er verlässt das Bild; Textinhalte werden auf der Bodenfläche miteinander kombiniert | Regenbogenfarben auf schwarz-weiß gekacheltem Boden | Harter Schnitt Farbbearbeitung (bunt) ▼ Parallelmontage ▼ (P4-A3) | | | Diese Sequenz stellt den Textinhalt von Don Arcangelos Lied illustrativ dar (arcobaleno-bianco-nero). |
| 48 | 00:07:42 - 00:07:45 4s | Aurora blickt auf das schwarze Kind |  | MEDIUM CLOSE UP offen | Motivierte Kamera (Korrektur vertikal nach unten); Aufsicht (hoch); Schärfverlagerung (primo piano, Aurora) | Wie Nr. 45 | Wie Nr. 45 | Harter Schnitt ▼ Parallelmontage ▼ P1(K5-A1) | - keine - | atmosphärisch (35mm) | |
| 49 | 00:07:46 - 00:07:49 4s | Pistoletta lächelt |  | MEDIUM CLOSE UP offen | Wie Nr. 46 (Fortsetzung) | Wie Nr. 46 | Wie Nr. 44 | Harter Schnitt ▽ Kontinuitätsmontage ▽ (Abschluss Handlung) | - keine - | | Baulärm (Schleifen u. Metall-Stoß) |
| 50 | 00:07:50 - 00:07:50 <1s | - keine - |  | BLLENDE | - keine - | - keine - | - keine - | Weicher Schnitt Abblende usw. | - keine - | | |

Giuramento

Dichiaro in luogo del giuramento che ho scritto questa tesi di laurea in modo indipendente e senza l'uso di altri aiuti oltre a quelli indicati. I passaggi presi direttamente o indirettamente da fonti esterne sono contrassegnati come tali.

La tesi non è stata presentata a nessun'altra autorità d'esame nella stessa forma o in una forma simile e non è stata ancora pubblicata.

Vienna, il 3 Marzo 2021

Valeria Flavia Gubitosi