



universität
wien

Institut für Romanistik

TESINA

**Costituzione dicotomica e straniamento di Napoli
in *Into Paradiso* di Paola Randi**

di

Valentin Sebastian Müller

Numero di matricola: 01309111

Contatto: a01309111@unet.univie.ac.at

Studienkennzahl: 417

110009 – Medienwissenschaftliches Seminar:
Napoli e il cinema globale / Neapel und das globale Kino

Ass.-Prof. Mag. Dr. Daniel Winkler, Privatdoz.

Wien, Wintersemester 2020

INDICE

1	INTRODUZIONE	1
2	COLLOCAZIONE DEL FILM: UNA COMMEDIA NEL CONTESTO DEL <i>NUOVO CINEMA ITALIANO</i>.....	2
3	LA COSTITUZIONE CINEMATOGRAFICA DELLA CITTÀ: LA 'BILDSTADT'	3
4	ANALISI DELLA 'BILDSTADT' IN <i>INTO PARADISO</i>: LE DICOTOMIE COSTITUTIVE E LO STRANIAMENTO DI NAPOLI.....	4
5	CONCLUSIONE	11
6	INDICE BIBLIOGRAFICO.....	13
6.1	BIBLIOGRAFIA	13
6.2	SITOGRAFIA.....	13

1 INTRODUZIONE

Questa tesina intende dare un'analisi sulla costituzione cinematografica di Napoli nel film *Into Paradiso* di Paola Randi (I 2010). Il film racconta la storia del ricercatore licenziato Alfonso D'Onofrio (Gianfelice Imparato) che insieme con l'ex-campione di cricket srilankese Gayan Pereira (Saman Anthony) è coinvolto in oscure trame della mafia, a causa del politico Vincenzo Cacace (Peppe Servillo).

La Napoli presentata da Paola Randi però sembra una Napoli straniata, diversa dalle rappresentazioni classiche della „città più cinematografica al mondo“ (Schrader 2018). Randi dà una forte enfasi sulle varie dicotomie sia dei luoghi che dei personaggi che dei vari mezzi dell'estetica cinematografica (p. es. le inquadrature, la musica) e soprattutto sull'importanza del quartiere singalese napoletano, detto Paradiso. È appunto là dove si svolge la trama principalmente, dove tutti i tre protagonisti trovano rifugio (o, nel caso di Vincenzo Cacace, prigioniero) in fuga dalla mafia ed è là dove Alfonso stringe amicizia con Gayan e vive una sottile romanza con Giacinta. Per loro le baracche povere sui tetti dei palazzi antichi nel centro storico rappresentano un Paradiso. Ma questo Paradiso messo in scena da Randi è ben diverso dalle immagini paradisiache alle quali uno è abituato: è il luogo degli immigrati, della comunità srilankese venuta in Italia per una vita migliore, allo stesso tempo però è un luogo nascosto e isolato, dove né la mafia né i napoletani di solito trovano accesso.

Questo Paradiso si trova al centro delle considerazioni seguenti e le analisi cinematografiche del film. Il quartiere singalese e la comunità srilankese diventa così punto di partenza e meta di riflessioni sulla costituzione e la rappresentazione di Napoli in *Into Paradiso* che si costituisce, come sarà discusso, attraverso delle dicotomie costitutive e degli effetti di straniamento.

Saranno approfondite in seguito delle considerazioni riguardanti il *nuovo cinema italiano* (capitolo 2); poi seguono delle quali a riguardo la costituzione cinematografica cittadina, basate sul concetto della costituzione referenziale della 'Textstadt' di Andreas Mahler (capitolo 3); Capitolo 4 è dedicato all'analisi approfondita della rappresentazione (dicotomica) di Napoli in *Into Paradiso*; poi si giungerà alla conclusione (capitolo 5) e infine segue la bibliografia (capitolo 6).

2 COLLOCAZIONE DEL FILM: UNA COMMEDIA NEL CONTESTO DEL *NUOVO CINEMA ITALIANO*

Christian Uva ha perfettamente delineato il significato del cosiddetto *nuovo cinema italiano*. Parla appunto di “nuove ipotesi circa una rinascita del cinema italiano“ (Uva 2009, 306) e approfondisce le sue considerazioni come segue:

Da un lato, ad imporsi è un cinema che torna a dialogare con la realtà, che con essa si ‘sporca’, immergendosi senza remore nelle sue profondità, siano esse i nuovi problemi del mondo globalizzato o quelle di una apocalittica Gomorra italyca in cui la Camorra dell’omonimo romanzo-saggio di Roberto Saviano del 2006 (e del film di Garrone da esso derivato) si fa metafora (pre)potente dei tanti mali che affliggono il Paese (Uva 2009, loc. cit.).

Sono appunto ambedue queste caratteristiche del *nuovo cinema italiano*, la globalizzazione rispettivamente la migrazione, e la mafia, che s'identificano in *Into Paradiso*, anche se la tematica camorrista è trattata in modo più comico che serio, un fatto anche ricordato da Giovanna De Luca: “In recent years, public discourse about the Mafia [...] has led to a general demystification suitable for comedy“ (De Luca 2015, 379). Il fondaco srilankese Paradiso, il quale è il nucleo centrale tematico del film, rappresenta quindi un luogo quasi non-napoletano, mentre in realtà questo si trova appunto nel centro storico di Napoli, vicino a Piazza Dante. Questa dicotomia tra l'estraneo da un lato e l'essenzialmente napoletano dall'altro che si dispiega nel quartiere Paradiso rende la storia quasi grottesca. D'altra parte però anche la caratterizzazione della mafia gioca a livello dell'assurdo e surreale, visto che i mafiosi sono rappresentati in modo comico: don Fefè che parla con una voce femminile e i suoi sgherri, vestiti in magliette troppo corte, incapaci di essere veramente brutali.¹ Sono appunto queste tecniche che creano una specie di straniamento della città e della società, come sarà discusso più tardi (capitolo 4).

In *Into Paradiso*, quindi, Paola Randi decostruisce l'identità nazionale italiana e fa perfino la caricatura della stilizzazione del grottesco, soprattutto della rappresentazione di corpi e di luoghi (cfr. Carocci 2016, 417). Così il film s'inserisce perfettamente nel *nuovo cinema italiano*, trattando in modo umoristico temi attuali e affrontando problemi sociali, nazionali e specialmente italiani-meridionali (immigrazione, mafia, violenza, povertà, disoccupazione,

¹ Sulla rappresentazione comica della mafia vedi Giovanna De Luca: "From Fear to Laughter. How Comedy Came to Portray the Camorra in Contemporary Italian Film", in: *Italica* 95/3 (2018), 400-416.

corruzione ecc.). Carocci perfino giunge alla conclusione che il film tratta l'identità italiana 'postnazionale' e la identifica nonché analizza a livello strutturale-narrativo, spaziale e stereotipo (riguardo specialmente stereotipi di sesso; cfr. Carocci 2016, 418-419).

Recentemente, il *nuovo cinema italiano* considera la diversità della società e cultura italiana e particolarmente quella regionale, causata dall'immigrazione (cfr. De Luca 2015, 382).

3 LA COSTITUZIONE CINEMATOGRAFICA DELLA CITTÀ: LA 'BILDSTADT'

Andreas Mahler già nel 1999 ha disegnato la costituzione della cosiddetta 'Textstadt' nel suo articolo 'Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution' (cfr. Mahler 1999, 11-36). Prima saranno riferite brevemente le sue considerazioni a riguardo, per poi poter adattare al medium film e farle fruttuose per la seguente analisi di *Into Paradiso*. Mahler distingue tra due concetti di costituzione cittadina: quella referenziale e quella semantica.

La costituzione referenziale è definita come la creazione esplicita di una relazione tra il testo e il mondo („explizite Herstellung eines Text-Welt-Bezugs“, Mahler 1999, 14). Questa può essere diretta (per esempio attraverso l'indicazione del nome della città), più frequentemente però è prototipica. La relazione prototipica fa riferimento per esempio a monumenti o attrazioni tipici della città, come per esempio la torre di Eiffel per Parigi oppure il Vesuvio, come sarà anche discusso, per Napoli. La terza possibilità della costituzione referenziale per noi trascurabile, perché essenzialmente letterata, è quella detta 'coprita', cioè perifrasiata („verdeckte Referentialisierung“, Mahler 1999, 16).

La costituzione semantica della città è descrittiva. Il che significa che si realizza attraverso lesseme nuclei e attribuzioni e risulta dalla cosiddetta isotopia costituzionale e dall'isotopia specificante. In che misura queste però sono rilevanti per la costituzione cittadina cinematografica, dato che seguono altri paradigmi costitutivi semantici che testi letterari, perché presentano allo spettatore le immagini a priori isolate, perché visivo, e non lineare, come nel caso della letteratura, non sarà più approfondito ora.

Sebbene le considerazioni di Mahler riguardino soltanto la costituzione cittadina nella letteratura tanto epica quanto lirica, presuppongo per la seguente analisi che questo concetto sia adattabile anche per la costituzione e quindi la rappresentazione della città cinematografica, dato che anche i film costituiscono i loro propri domini del discorso e ovviamente creano delle relazioni tra il film, cioè le immagini, e il mondo (sia reale che fittivo). In questo senso mi permetto di introdurre, analogamente al termine mahleriano 'Textstadt', il termine 'Bildstadt'. Sarà ora utile approfondire le mie considerazioni a riguardo, dato che la 'Bildstadt' segue altri concetti costitutivi che prima vista potrebbero sembrare banali, ma che sono essenziali. È quindi logico che la 'Bildstadt' si costituisca (almeno fin dall'invenzione del film sonoro) su due livelli semantici costitutivi: quello visivo e quello acustico. Secondo me il livello primariamente costitutivo è quello visivo, al quale fa riferimento anche il termine 'Bildstadt'; il livello acustico però non gli è subordinato, ma piuttosto coordinato, perché segue altri principi e paradigmi costitutivi, come lessicali oppure dialettali, ma anche musicali ecc.

Le domande da porsi per la seguente analisi della costituzione cinematografica di Napoli in *Into Paradiso* saranno quindi le seguenti: Che cosa si vede di Napoli? Che cosa non è fatta vedere? Com'è rappresentata Napoli e che significato ha questo per la costituzione cittadina di Napoli?

La seguente analisi perciò cerca di individuare i vari livelli di dicotomie costitutivi e la loro funzione per la costituzione cittadina della "Bildstadt" Napoli.

4 ANALISI DELLA 'BILDSTADT' IN INTO PARADISO: LE DICOTOMIE COSTITUTIVE E LO STRANIAMENTO DI NAPOLI

In questo capitolo sarà analizzata la costituzione referenziale cinematografica di Napoli in *Into Paradiso*. Vengono presentati alcuni topoi (luoghi, personaggi, temi ecc.) e dicotomie importanti per la costituzione di Napoli (Che cosa si vede?, cioè: Quale è la relazione tra l'immagine e il mondo?) che sono poi collegate a considerazioni sulla rappresentazione e quindi il significato della quale per il film (Com'è rappresentata Napoli e che significato ha questo per la costituzione cittadina di Napoli?).

Fin dall'inizio del film viene preparato un ambiente cittadino. Alfonso va al centro in treno, mentre Gayan sta arrivando alla stazione. Sia il montaggio parallelo sia il movimento in treno sia la gente alla stazione sia la corsa di Gayan al centro nell'ape creano l'effetto di frenesia cittadina. Ricordiamo per esempio l'inizio del film *L'oro di Napoli* (Vittorio De Sica, 1954) che inizia con uno splendido panorama marino, seguito subito dalla vista sul Vesuvio. La Napoli di Paola Randi però non è messa in scena in modo classico, si apre appunto, senza che lo spettatore si rendesse conto che si trovi a Napoli, nel cimitero dove abita Alfonso D'Onofrio. A mano a mano poi è preparato l'ambiente cittadino: il treno, la stazione, la torre della radio. La certezza che la storia è ambientata a Napoli si chiarisce dopo che Gayan è arrivato alla stazione. Qui s'identificano dei riferimenti sia a livello visivo che acustico: Nel cartellone del partito di Vincenzo Cacace si legge chiaramente la scrittura 'Napoli' e subito dopo un singalese esclama: “Gayan Pereira a Napoli” (3:04).

Lo straniamento di Napoli ha luogo fin dall'inizio: si vede una città sporca (meglio detto: luoghi di secondaria importanza, quotidianità, lontano dalle attrazioni), il tangenziale di calcestruzzo attraverso le finestre sporcate del treno in corso (3:12, vid. fig. 1). Vari bidoni, messinscena persino in modo assai esposto fortificano la banalità della rappresentazione di Napoli nel film (p. es. in 1:57 quando il titolo appare, vid. fig. 2; screen shot tratti da: <http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-0be1674b-64e1-4d56-bb55-87fbd8d56736-cinema.html> [19/1/21]).



Fig. 1



Fig. 2

I bidoni poi appaiono anche più tardi, quando Alfonso e Gayan sono per strada all'alloggio della mafia (1:29:34). Come il treno, la stazione e la torre della radio all'inizio hanno preparato l'ambientazione cittadina, in quel momento i bidoni e le strade lasciate e sporche preparano l'ambientazione della periferia, dove il clan di don Fefè risiede in un supermercato vuoto e

deserto. *Into Paradiso* quindi mostra una Napoli sconosciuta, dando così reminiscenza al western, nel quale anche spesso a livello contenutistico, analogamente a Alfonso e Gayan nonché la mafia, c'è una dicotomia tra i buoni e i cattivi.

La Napoli sconosciuta però si manifesta anche attraverso l'eponimo fondaco Paradiso, dove abita la comunità srilankese (nell'anno di pubblicazione del film ci abitavano all'incirca 7000 persone; cfr. Bondi 2012, 88). Il Paradiso, come fa già intuire la denominazione, è un luogo nascosto, isolato e allo stesso tempo un luogo colorato dove si festeggia e dove si trova rifugio dalle minacce mafiose (almeno fino a un certo punto, come vedremo). È appunto questo quartiere napoletano che rappresenta Napoli in *Into Paradiso*. Paola Randi nel 2011 in un'intervista ha ammesso appunto che era la sua intenzione di straniare la rappresentazione sia della città che della società:

Volevo raccontare l'Italia multietnica con leggerezza e ironia e cercavo una comunità e un luogo che mi permettessero di farlo [...]. Un giorno mi trovavo a Napoli, in Piazza Dante per l'esattezza, e mi si presentò una scena curiosa: da un lato della piazza un gruppo di scugnizzi giocava a calcio con una pallina da tennis, mentre dal lato opposto una decina di ragazzi srilankesi giocavano a cricket. Era l'immagine che cercavo. Sono stata, quindi, a Napoli quattro mesi per fare ricerche. Ho pensato anche a un modo efficace per rendere un italiano straniero in patria: ho cercato di raccontare che cosa sarebbe potuto succedere se un italiano fosse costretto a vivere nel quartiere srilankese della sua città, [...] a vivere un'esperienza di straniamento (da: Intervista a Paola Randi, *Into Paradiso, un gioiello che brilla della luce vigorosa degli abitanti napoletani* di Nicoletta Dose, in Bondi 2012, 88-89, nota 26).

Il fondaco Paradiso, il luogo centrale del film, è, secondo Carocci, per di più presentato come 'luogo di mezzo' e ibrido che contribuisce a rappresentare le crisi dei protagonisti. Per di più, è anche un luogo di mezzo in senso spaziale: è nel centro di Napoli, ma allo stesso tempo sembra non essere a Napoli – una dicotomia grottesca alla quale fa anche riferimento il nome 'Paradiso':

The main space in which the film is set is represented as in-between and basically hybrid, and it contributes in representing the characters' crisis. The 'Paradiso' of the title is the name of a fondaco (tenement) building located in the centre of Naples. The film is primarily located in that space, which hybridises the structures of a Neapolitan tenement with the symbols and colours of the Sri Lankan culture. This spatial inbetweenness is doubled in the title through the ambiguous preposition 'into': indeed, the word could seem to be English, but it actually comes from the dialect of Naples (in which 'into' stands for the Italian 'dentro', 'inside'). Therefore, the title of the film is meaningful: the ambiguity between the global language par excellence and a local dialect characterises immediately the nature of the space in which the affairs of the two protagonists intersect (Carocci 2016, 420).

Carocci per di più fa notare che la Napoli di *Into Paradiso* è o una 'non-Napoli' nel fondaco Paradiso o una Napoli angusta o deserta, come nel supermercato lasciato, un luogo privo della sua funzione originale; vanno ricordati anche la periferia desolata, il piccolo ufficio di Vincenzo Cacace, il palazzo lussuoso dove lavora il cugino di Gayan, il cimitero dove abita Alfonso (cfr. Carocci 2016, 421). Tutti questi luoghi creano una specie di dicotomia tra l'essere abitato e l'essere lasciato, tra l'utilità e l'inutilità, tra il successo e l'insuccesso, tra il ceto alto e il ceto basso e perfino tra la vita e la morte.

I luoghi di Napoli presentati nel film non sembrano 'italiani', il che significa che c'è una forte dicotomia costitutiva tra la nazionalità italiana e quella srilankese. Mentre l'identità italiana sembra basarsi sull'individualismo, quella srilankese invece si manifesta nel collettivo: è un luogo di amicizie, rituali religiosi eseguiti collettivamente e simboli culturali; ci pensi per esempio a Stanley, il buddhista che fabbrica presepi (cfr. Carocci 2016, 422).

Il topos per eccellenza napoletano è quello della vista sul golfo di Napoli e sul Vesuvio. Fin dall'inizio del medium film nel ottocento e già nei tempi del film muto, Napoli era una metropoli cinematografica e va notato che perfino i fratelli Lumière, i primi pionieri cineasti, nel 1898 hanno girato un film documentario su Napoli, nel quale sono stati fatti vedere la via Marina, la via Toledo, il quartiere S. Lucia e il porto con vista sul Vesuvio (cfr. Schrader 2018, 202). È notevole che già durante il periodo del film muto, un periodo nel quale gli esterni erano straordinari, la vista sul Golfo e sul Vesuvio serva quasi da richiamo per Napoli (p. es in *Assunta spina* del 1915). Le immagini del Vesuvio così diventano, anche grazie alle produzioni cinematografiche di Elvira Notari, una delle prime produttrici e registe italiane, simbolo del cinema napoletano, al quale fanno anche riferimento titoli come *La figlia del Vesuvio* (Elvira Notari, 1912). Schrader riassume il lavoro della Notari che è stato di guida per il cinema napoletano come segue:

Das Filmschaffen Notaris erweist sich als wegweisend für das Kino Neapels. Es rückt die regionale Spezifik – wenn auch so manches Mal zum Klischee erstarrt – visuell ins Zentrum. Dies geschieht durch die zahlreichen Außenaufnahmen, die einheimischen LaiendarstellerInnen und die Hinwendung zur Inszenierung der soziopolitischen und ökonomischen Lebenswirklichkeit des italienischen Südens (Schrader 2018, 206).

Questi stereotipi regionali dell'Italia meridionale (esterni, vista sul Vesuvio, trattamento della realtà sociopolitica ed economica) sono anche trattati in *Into Paradiso*.

L'apparenza del Vesuvio nel film però rimane cupo. Esso viene dimostrato sempre da lontano, soprattutto visto dai tetti del fondaco Paradiso, dietro le baracche povere dei singalesi (vid. fig. 3 e 4; screen shot tratti da: <http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-0be1674b-64e1-4d56-bb55-87fbd8d56736-cinema.html> [19/1/21]):

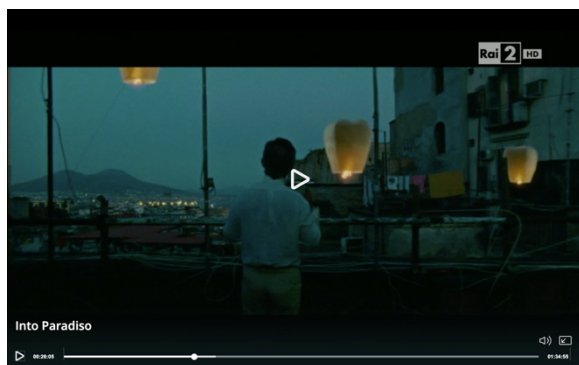


Fig. 3: vista sul Vesuvio nel crepuscolo

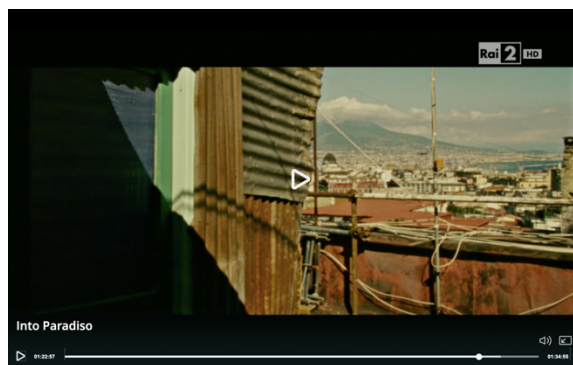


Fig. 4: vista sul Golfo di Napoli, il Vesuvio in fondo, nuvoloso

La splendida vista sul Vesuvio, da sempre simbolo cinematografico napoletano, in *Into Paradiso* quindi assume solo secondaria importanza, lo splendore del vulcano potente è perfino offuscato sia dal crepuscolo sia dalle nuvole sia dalle baracche. Queste immagini però contengono un forte simbolismo a livello contenutistico: il Vesuvio può essere interpretato come ancora di Napoli, un forte custode della città al golfo che però ormai ha perso il suo potere e la sua importanza, vuol dire che la società è cambiata e gli immigranti sono parte della società italiana.

Lo straniamento della città, pertanto, non si manifesta soltanto attraverso la costituzione referenziale di luoghi reali, ma anche attraverso la caratterizzazione dei personaggi, la quale anche è molto dicotomica. Il repertorio dei personaggi nel film è abbastanza prototipico: da un lato ci sono gli Italiani Alfonso, Vincenzo e la mafia, dall'altro ci sono gli stranieri Gayan, Giacinta e i singalesi; ci sono i buoni e i cattivi (la mafia); ci sono gli uomini virili e quelli meno virili, perfino femminili (p. es. la voce di don Fefè o Alfonso che porta un grembiule). Carocci fa anche ricordare la dicotomia tra Gayan e Alfonso (cfr. Carocci 2016, 425). Questa dicotomia si fa notare già nella fisionomia dei due: Gayan è di statura ben proporzionata e i suoi movimenti sono controllati. L'apparenza di Gayan quindi deriva dal cricket, uno sport fortemente connotato alla mascolinità: “[...] the cricketer has traditionally been regarded as a symbol of courage and virility“ (Carocci 2016, 425). Gayan rappresenta quindi (tra l'altro) il contrario di suo cugino

Stanley che segue il fato classico degli immigranti e deve eseguire lavori domestici per una ricca napoletana (un fato al quale giungerà anche Gayan nel momento in cui lavora come badante, si vede quindi persino una dicotomia intrapersonale). Per quanto riguarda l'aspetto sia dell'identità dei personaggi principali che dei luoghi, Carocci conclude come segue:

The dimension of cultural identity/diversity brings into play not entities but relations. Into Paradiso delineates the possibility of a relational space in which the identities can be renegotiated. The principles are those underlined by Veronica Pravadelli (2013) – namely, principles of ‘reciprocity’ and ‘reversibility’ between two male protagonists, as well as between the borders that circumscribe the real and symbolic spaces (Carocci 2016, 427).

Le dicotomie di straniamento però non sono limitate al livello sociale: lo straniamento è perfino operato attraverso le varie inquadrature. Il film mette in scena la Napoli attraverso una vista insolita: come ho già accennato sopra, il titolo non appare davanti una splendida vista su Napoli, ma al contrario, è situato davanti alle case dell'area dove Alfonso abita. L'inquadratura scelta però non apre la vista dello spettatore sulla città, la vista rimane bloccata da due palazzi poco fini. La carrellata indietro poi apre la vista, anche meno graditamente, sulle tombe ad urna accanto a una via non curata. Poi, quando Gayan arriva al fondaco Paradiso è interessante che prima deve trascorrere un varco buio (11:10; si noti il forte simbolismo: il Paradiso si raggiunge attraverso il buio). Questo trascorso è filmato a mosso, mentre poi, dopo Gayan è arrivato nel Paradiso, segue (accompagnato da una musica mistica) un'inquadratura di 'punto di vista' (12:30): Gayan si guarda intorno il Paradiso, quasi stupefatto e sopraffatto. Questo piccolo esempio dimostra come la Randi usa le inquadrature per riempire il film anche riccamente a livello simbolico (il buio – la luce; Napoli sporca e frenetica – il Paradiso felice ecc.). Il film gioca con le varie inquadrature, un fatto che è anche approfondito da Carocci che sottolinea il fatto che le inquadrature stesse esprimono tematiche trattate dal film (nel caso di Carocci la tematica dell'identità dei personaggi): così, nella scena di apertura si vede in primo piano, sfocato, la fotografia della madre di Alfonso mentre Alfonso sta nel sottofondo senza però si vedesse il suo capo il quale è l'elemento che marca la sua identità personale (cfr. Carocci 2016, 423).

Per di più, la Randi si serve più volte da una delle tecniche classiche del film, il montaggio parallelo, per dimostrare ancora una volta lo stretto collegamento tra il contenuto e l'estetica cinematografica. Il montaggio parallelo è usato fin dall'inizio, quando sia Alfonso che Gayan stanno andando rispettivamente arrivando nel centro. Così, sono espresse le differenti vite di

ambedue anche a livello estetico e lo spettatore può intuire fin da quel momento che le vie dei due s'incroceranno presto. Più interessante a livello tematico però è il montaggio parallelo in 48:55-49:30. Ambedue i protagonisti decidono nello stesso momento di veramente *agire* per cambiare la vita. Alfonso, molto decisamente, si alza e tende di suicidarsi (anche se la sua risolutezza non dura molto lungo) mentre Gayan decide di lavorare come badante. Ambedue queste decisioni sono messe in scena in modo che assumano qualcosa di eroico e questo sentimento è anche fortificato dalla musica (accordi di basso) – a maggior ragione questo 'pseudo-eroismo' contiene molto potenziale comico. Un secondo esempio di montaggio parallelo si trova in 1:17:15-1:20:25: mentre Alfonso sta aspettando Giacinta per cena, la mafia trova accesso al Paradiso e c'è una grande confusione; Alfonso sta immaginando il suo incontro romantico con Giacinta; Gayan sta ritornando al Paradiso; uno dei mafiosi sta salendo le scale per poi poter scendere dopo l'appello di un altro mafioso comandante. Questa scena offre l'analisi su due livelli: quello del mondo reale e quello del mondo immaginato da Alfonso. Il montaggio parallelo così approfondisce il significato di un 'mondo parallelo' nel quale sembra vagare Alfonso da tempo in tempo. Paola Randi qui approfitta della tecnica per dimostrare allo spettatore a livello tematico-contenutistico sia la confusione creata dalla mafia che la confusione sentimentale di Alfonso D'Onofrio che è anche sottolineato dalla musica classica (v. sotto).

A livello acustico, lo straniamento della città si manifesta attraverso la lingua e la musica in varie scene. Questo significa che ambedue i livelli costitutivi sopra spiegati, quello visivo e quello acustico, si mescolano in modo strano e quindi creano un effetto di straniamento dicotomico. Una è per esempio quella nella quale Gayan e Stanley sono in via al Paradiso. Mentre stanno parlando tra di loro in singalese, si può ascoltare, accanto ai rumori del traffico, un'aria di un'opera classica; l'esempio è interessante da vari punti di vista: la dicotomia tra i linguaggi da un lato si mescola con quella dei rumori di fondo; il parlato si mescola con il canto; l'italiano si mescola con il singalese; lo straniero si mescola con qualcosa essenzialmente italiano, appunto l'aria dell'opera (10:43-11:00). Un secondo esempio di straniamento a livello acustico è l'uso del "Donauwalzer" (*Sul bel Danubio blu*), il quale è usato perfino due volte nel film (57:49-59:10 e 1:18:33-1:20:22). Ambedue le volte questa musica leggera e tipicamente viennese sottolinea i sentimenti romantici di Alfonso per Giacinta. La prima volta però, Alfonso alza il volume della radio soltanto per coprire i rumori di Vincenzo Cacace che è il suo prigioniero. Nondimeno, Alfonso sfrutta della situazione e balla con Giacinta sul tetto del palazzo nel fondaco Paradiso. Si vedono quindi nella prima scena nella quale la musica di

Strauss è utilizzata varie dicotomie a livello acustico-contenutistico: da un lato, la musica offre ad Alfonso la possibilità inattesa di fare (anche se goffamente) delle avances a Giacinta; dall'altro, la musica felice e solenne beffa il fatto che contemporaneamente Vincenzo sta cercando di trovare aiuto. Nella seconda scena nella quale è usato il valzer, Alfonso immagina una cena romantica con Giacinta, appunto sul tetto del Paradiso. Anche qui però, la discrepanza tra la musica e gli avvenimenti sono grotteschi: mentre Alfonso corteggia Giacinta (e con comicità sottile nemmeno nella sua fantasia sa qualche abbigliamento portino le donne srilankesi e lo confonde con l'abbigliamento indiano), i sgherri di don Fefè entrano finalmente al fondaco Paradiso e creano tumulto, finché Giacinta non finisce le fantasie di Alfonso, schiaffeggiandolo. A livello formale, questi due esempi si distinguono tra di loro nel fatto che nel primo esempio la musica è intradiegetica, nel secondo esempio la musica è extradiegetica.

La musica extradiegetica prevalentemente usa tonalità asiatiche e fa riferimento allo Srilanka (una sorta di strumento a pizzico; qui va anche ricordata la canzone napoletana che spesso utilizza il mandolino come strumento di accompagnamento). Concludendo, l'uso della musica nel film spesso crea dicotomie tra quanto udito e quanto visto sul livello visivo; la comicità è anche creata attraverso l'udito e lo spettatore sembra ascoltare cose tant'altre che s'aspetterebbe.

Mi permetto di concludere con le parole di Claudio Bondi che riassume il film come segue:

Questo è un film che parla del meridione, delle difficoltà, della impossibilità forse di una panacea che riesca a colmare il baratro degli ultimi anni, ma lo fa all'interno di una rappresentazione che è ancora l'icona vincente del Sud e che, seppure conscia delle difficoltà, non è arresa. La regista lo fa con sensibilità ed ironia, mostrando la Napoli risaputa e sconcertante insieme, con personaggi al limite del grottesco [...] ma tuttavia sicuramente credibili. Insomma, *Into Paradiso* non è un debutto da poco (Bondi 2012, 90).

5 CONCLUSIONE

Come ho dimostrato, la rappresentazione di Napoli in *Into Paradiso* è piena di dicotomie costitutivi che si trovano su vari livelli che si influenzano reciprocamente, sia a livello visivo sia a livello acustico sia a livello dei personaggi sia a quello dell'inquadratura sia a quello tematico-contenutistico. È appunto in queste dicotomie dove si costituisce la “Bildstadt” Napoli di *Into Paradiso*. Il concetto di Mahler è ben adattabile per eseguire qualche considerazione a

riguardo, anche se è ovvio che la costituzione della “Bildstadt“ segua altri paradigmi semantici che la “Textstadt“, come ho spiegato sopra. La “Bildstadt“ di *Into Paradise* è quindi una Napoli da un lato multietnica, vivace e colorata, dall'altro però lasciato, secco, pericoloso e priva di speranza. Paola Randi ha messo in scena Napoli come città simbolica: è simbolo per i personaggi, per gli stranieri, per la mafia e perfino per la società italiana. Notevolmente però, la città stessa sembra passare in secondo piano, non assume caratteristiche assai napoletane; rinuncia di far vedere le attrazioni e i luoghi comunemente noti. La Randi non indietreggia di non mostrare allo spettatore una Napoli di illuminata nostalgia, anzi, lo incoraggia durante tutto il film di cercare dicotomie per poi di conseguenza poter riflettere sulla società, gli immigranti e l'amicizia. La Napoli presentata dalla Randi 'vive' e diventa interessante soprattutto grazie ai suoi abitanti, siano gli Italiani che gli immigrati singalesi, che però cercano *insieme* di combattere i problemi grandi di violenza camorrista per giungere a un'amicizia profonda che gli garantisce una vita contenta.

Una delle costanti del film napoletano che rimangono però è la vista sul Vesuvio. Questa però non è tipicamente cinematografica: il Vesuvio appare soltanto da lontano e lo si vede soltanto dai tetti del Paradiso. Il film così gioca con un forte simbolismo: il fondaco srilankese Paradiso assume caratteristiche di un luogo oltremondano; è lì dove si offre il panorama sul golfo di Napoli e sul Vesuvio; è lì dove si festeggia, canta, prega e dove c'è un'immensa importanza della familiarità. Le dicotomie della “Bildstadt“ Napoli sono quindi già fondate nel titolo che offre almeno due possibilità di interpretazione, come ho esemplificato.

La tematica principale dell'essere straniero s'esprime, accanto al livello tematico-contenutistico anche a quello estetico-cinematografico, attraverso vari effetti di straniamento e dicotomie e perfino coincide con cosa Carocci definisce come “post-national narration“ (cfr. Carocci 2016). Il film per questo dà una forte enfasi non solo sullo spazio e sui luoghi presentati, ma soprattutto sui personaggi e i loro crisi. Per di più, le dicotomie stesse hanno grande potenziale per creare comicità e buffoneria.

Into Paradise è quindi un film molto ricco di dicotomie costitutivi e personaggi caratterizzati assai sensibilmente. Paola Randi dà molto importanza a dettagli ben messi in scena di cui ne ce saranno da discutere molto di più.

6 INDICE BIBLIOGRAFICO

6.1 BIBLIOGRAFIA

- Bondi, Claudio (2012), “Il nuovo cinema italiano racconta il Meridione. Tra cronaca e storia”, in: *Annali d'Italianistica* 30, 75-94.
- Carocci, Enrico (2016), “Migration, masculinity and 'double occupancy' in Paola Randi's *Into Paradiso*”, in: *European Journal of Women's Studies* 23/4, 415-432.
- De Luca, Giovanna (2015), “*Into Paradiso* and *Mozzarella Stories*. Comedy, Mafia and immigration – an interview with Paola Randi and Edoardo De Angelis”, in: *Journal of Italian Cinema & Media Studies* 3/3, 377-390.
- Mahler, Andreas (1999), “Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“, in Andreas Mahler (Hg): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 11-36.
- Schrader, Sabine (2018): “La città più cinematografica al mondo. Das frühe Kino Neapels“, in: Oy-Marra, Elisabeth / Scholler, Dietrich (Hgg.): *Parthenope – Neapolis – Napoli. Bilder einer porösen Stadt*, Göttingen: V&R unipress, 199-229.
- Uva, Christian (2009): “Nuovo cinema Italia. Per una mappa della produzione contemporanea, tra tendenze, formule e linguaggi“, in: *The Italianist* 29, 306-324.

6.2 SITOGRAFIA

- Into Paradiso*, R.: Paola Randi. Italien, Acaba Produktion/Istituto Luce Cinecittà 2010 (<http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-0be1674b-64e1-4d56-bb55-87fbd8d56736-cinema.html> [11.1.2021]).

Nr.	Dauer der Einstellungen	Handlung der Sequenz	Mise-en-scène = Bewegungsabläufe	Raum- und Lichtgestaltung	Formale Aspekte Bildebene (Kamerabewegung/-perspektive, Einstellungsgröße, Montageart, Blenden)	Formale Aspekte Tonebene (Sprache, Musik, Geräusche, Off/On?)	Sonstiges/Anmerkungen
1	48:57-48:59	Alfonso will sich vom Dach stürzen; Giacinta eilt ihm zu Hilfe. montiert sind zwei Großaufnahmen von Gayan (Parallelmontage)		Karges, menschenleeres Hausdach; gedämpfte Farben	Totale, Kamera statisch; vermutlich POV von Nr. 2	Gitarren-Musik (extradiegetisch)	
2	48:59-49:05		Alfonso D'Onofrio sitzt auf einem Sessel am Vorplatz	s. o.; symmetrische Bildkomposition: in der Mitte sitzt Alfonso, links ein zusammengeklappter, oranger Sonnenschirm angelehnt an der Hausmauer, rechts ein markantes Stoppschild	Totale, Kamera statisch	s. o.	
3	49:06-49:13		Gesicht Gayan	Innenraum, mattes Licht	Großaufnahme, Kamera statisch	s. o., Gayan spricht (49:12)	
4	49:14-49:20		Alfonso läuft auf die Kamera zu	Rechts ein rosafarbenes Stück Stoff (1/4 des Bildes)	Totale, leichter Schwenk nach oben, Amerikanische (49:15-49:17),	Starker Gitarrenakkord	Musik verstärkt Alfonsos Entschluss, sich umzubringen

			einnehmend)	Halbnahe (49:18-49:19), Nahe (49:20)			
5	49:21-49:30		Gesicht Gayan, Gayan bewegt sich auf Kamera zu		Großaufnahme; Kamera wird unscharf und zoomt gleichzeitig ins Bild (49:25-49:30)	s. o. Gayan spricht (Monolog: „Sono un badante“), erneut starker Akkord	Musik verstärkt ebenfalls Gayans Entschluss
6	49:31-49:33		Aufsicht auf Alfonso (stehend am Abgrund)	Markanter Kontrast von Hell und Dunkel	Froschperspektive; Kamera statisch	Gitarrenmusik	
7	49:33-49:34		Alfonso Schuhe/Hosenbeine		Detailaufnahme; Kamera unruhig	s. o.	
8	49:35-49:36		Alfonso Gesicht; verzagter Blick	Hell dominiert	Großaufnahme; Kamera unruhig	s. o.; Monolog (Alfonso beginnt von ‚tre‘ rückwärts zu zählen)	
9	49:36-49:38		Alfonso steht am Abgrund; eine Frau kommt aus der Tür, einen markanten, orangen, leeren Wäschekorb vor sich hertragend	Symmetrische Bildkomposition: links, oben und rechts jeweils die Umfriedung bzw. Hausmauer; in der Mitte oben Alfonso am Abgrund, von hinten; rechts aus der Tür kommend Giacinta; Farbtupfer der Wäsche (gelb, rosa), der Mauer (Grün, rot), des Wäschekorbs und	Totale wie in Nr. 1, aber mit Personen	s. o.	

				des Sonnenschirms(orange), es dominiert jedoch die fahle Dachfläche			
10	49:39-49:40		Alfonso will springen	Symmetrische Bildkomposition: links gelbe Wäsche auf der Leine, in der Mitte Alfonso, rechts weitere Wäsche	Amerikanische	Immer noch Gitarrenmusik, Alfonso zählt herunter („due“)	
11	49:40-49:41		Giacinta stürzt auf ihn zu, lässt den Wäschekorb fallen		Totale	Gitarrenmusik; Giacinta ruft: „Fermo!“	
12	49:41		Alfonso wendet sich zu ihr um, erschrocken		Wie Nr. 10	Gitarrenmusik; Geräusch von abrutschenden Schuhen; Alfonso ruft um Hilfe	
13	49:42		Wie Nr. 6 (Alfonso fällt, kann sich noch halten)	Wie Nr. 6	Froschperspektive	s. o.; herbeieilende Schritte, Hilferufe	
14	49:43		Giacinta rennt herbei, Alfonsos Hände klammern sich an das Geländer		Einstellung wie Nr. 10, 12, aber Totale	s. o.	
15	49:44		Giacinta rennt herbei		Halbnahe	s. o.	
16	49:45-49:47		Giacinta erreicht Alfonso	Wie Nr. 6, 13	Froschperspektive	s. o.; Giacinta: „Oddio“	

17	49:47-49:50		Giacinta hilft Alfonso		Nahe	s. o.	
18	49:51-49:52		s. o.	Wie Nr. 6, 13, 16	Froschperspektive	s. o.	
19	49:53		s. o.	Wie Nr. 17	Nahe	s. o.	
20	49:54-50:00		s. o.		Wie 14; Kamera schwenkt leicht nach unten	Gitarrenmusik, Atemgeräusche, Schritte	
21	50:01-50:13		s. o., jetzt beide gut im Bild, Alfonso stellt sich vor, sie auch	Gedämpfte Farben	Nahe	Schwere Atmung beider (Alfonso und Giacintas); Dialog	