

La vita è *blending*. Per un'analisi integrata del film di Roberto Benigni

Emanuele Broccio

To see a world in a grain of sand,
And a heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand,
And eternity in an hour.
Blake, William, *Auguries of Innocence*

Acclamato da un vasto consenso di pubblico, il film vincitore di tre oscar (1999) di Roberto Benigni (*La vita è bella* 1997), è stato anche oggetto di severe critiche che ne hanno negato il merito artistico e condannato il valore etico, focalizzando l'attenzione sulla mistificazione storica messa in scena dal regista, responsabile di avere manipolato in un'opera filmica un evento di incommensurabile portata tragica quale quello della Shoah¹.

All'interno della cospicua storia degli studi, le indagini più accreditate si sono mosse lungo un asse interpretativo per lo più tematico, che ha tenuto marginalmente in considerazione la strutturazione dell'opera, se non per evidenziarne gli impacci formali, speculari di una ingenuità creativa e, storicamente, riduzionista sottesa all'intero intreccio. Muovendo da queste osservazioni, la presente analisi si concentra sulle modalità narrative con cui viene ideata e strutturata la seconda metà del testo cinematografico - su cui si è

¹ All'interno della considerevole quantità di studi prodotti, si rimanda per una dettagliata ricognizione bibliografica al libro curato da Russo Bullaro (2005) che, in particolare, include un saggio di Mirna Cicioni intitolato "No true darkness?".

addensato il maggior numero di critiche - applicando la teoria sull'integrazione concettuale elaborata da Fauconnier e Turner (2002), al fine di arricchire il corollario critico del film, e di aggiungere una voce in più *versus* chi vede in quest'opera un implicito intento negazionista².

Nell'ampio ventaglio di modalità di indagine proprio della poetica cognitiva abbiamo colto nell'integrazione concettuale, nota più comunemente come *blending*, un indirizzo di lettura che può aiutare a interpretare, descrivendolo, il meccanismo di funzionamento in cui sta la scommessa del film. Ci riferiamo naturalmente al fatto che Guido riesce, all'interno di uno scenario di morte, ad adottare un'ottica ludica, che permette la traduzione della tragedia in fiaba, obiettivo dichiarato del regista (Benigni 1998: VII).

Prima di descrivere il fenomeno del *blending*, sembra opportuno, senza pretese di esaustività, tracciare brevemente delle linee guida ai concetti chiave della *poetica cognitiva* e alla sua breve ma già complessa storia³. Nata intorno agli anni Ottanta all'interno del dibattito accademico di area inglese e tedesca, la *cognitive poetics* auspica come ineludibile il momento di dare al testo quello spessore ulteriore che viene dalle nuove frontiere concettuali raggiunte dalle scienze cognitive, cercando di illuminare e precisare le dinamiche dei due momenti fondamentali della vita di un testo: la *inventio* da una parte (Casadei 2011), e la lettura dall'altra (Stockwell 2002). In particolare, l'opera di Lakoff e Johnson sulla metafora (1980), considerata punto di riferimento imprescindibile per gli studi sull'interazione tra scienze cognitive e letteratura, sottolinea come nell'atto della descrizione delle esperienze quotidiane si faccia largo ricorso all'utilizzo di micro-modelli narrativi e di metafore,

² Basti solo ricordare a livello esemplificativo in linea diacronica i contributi di Vogelmann (1997), Bruck (1998), Bosworth (1999), Manne (1999), Cavaglion (2002), Gilman (2000).

³ Per una esaustiva ricognizione critica sulla *poetica cognitiva*, che mette a fuoco anche i rapporti tra essa e le teorie estetiche che l'hanno preceduta, si rinvia all'indagine di Boezio (2011).

ribaltando, quindi, la concezione plurimillenaria della metafora, considerata in genere come una figura retorica intrinsecamente legata al linguaggio letterario⁴. Da questo studio, e dall'ipotesi di una "mappatura concettuale" (Gibbs 1994) viene, poi, elaborata la teoria dell'*embodiment*, nota anche come teoria della "mente incorporata" (Lakoff, Johnson 1999), secondo cui dalla forma del nostro corpo dipendono le nostre strutture percettive sulle cui caratteristiche è a sua volta modellata la struttura concettuale e quella linguistica.

La proposta dei fondatori della *poetica cognitiva* di applicare tali strumenti all'analisi di un testo letterario è stata fruttuosamente raccolta da un numero considerevole e sempre crescente di studiosi, autori di accurate ricerche che dimostrano come le scienze cognitive siano in grado di offrire in fase ermeneutica al critico letterario una buona quantità di strumenti interpretativi. Tra questi, un posto di rilievo ha la teoria del *blending*, qui ripresa come modalità di lettura del film di Benigni.

Descritto dagli studiosi come un processo ascrivibile, seppur in modo inconscio, al pensiero, e rintracciabile nel linguaggio quotidiano in cui esso si manifesta incessantemente attraverso l'esplicazione delle principali attività cognitive, il *blending* permette di fondere insieme, comprimendoli, relazioni e scenari complessi da gestire in altri che sono cognitivamente più semplici: l'integrazione concettuale «is at the heart of imagination. It connects input spaces, projects selectively to a blended space, and develops emergent structure through composition, completion, and elaboration in the blend» (Fauconnier - Turner 2002: 89). Pur sviluppando sinteticamente caratteristiche specifiche degli spazi interagenti, lo spazio misto non coincide del tutto con nessuno di essi. Il *blend* sottolinea la relazione dei due spazi mentali *input* dei quali conserva alcune caratteristiche peculiari, presentandone altre del tutto nuove. Insieme a tale spazio misto, se ne configura un altro, definito

⁴ Sulle perplessità e le obiezioni mosse ai risultati della filosofia della mente, e all'effettiva utilità degli strumenti di analisi proposti dalla *poetica cognitiva*, si rimanda alla disamina di Rossi, nella quale vengono tracciati i pro ed i contro della nuova metodologia (2011).

“generico”, che contiene, invece, le peculiarità – per l’appunto generiche - condivise dai due spazi interagenti in partenza. Gli spazi mentali, poi, sono definiti come «small conceptual packets constructed as we think and talk, for purposes of local understanding and action» (ibid.: 40).

Ne *La vita è bella*, più specificamente, la possibilità di proiettare nel campo di concentrazione un gioco a punti – sollecitata, come vedremo, da un’unità di pensiero *intermentale* (Palmer 2010) - attiva un *network* di integrazione concettuale, inizialmente semplice, così composto: uno spazio *input* sorgente che contiene Giosuè, un bambino che, come qualsiasi altro, possiede una innata predisposizione al gioco, uno spazio *input* della realtà circoscritta che implica, invece, che Giosuè, in quanto internato, debba sottostare a rigide norme comportamentali, uno spazio generico con un bambino in carne ed ossa e, infine, uno spazio *blended* in cui Giosuè diviene il protagonista di un gioco a punti nel quale riuscirà a vincere solo chi osserverà scrupolosamente determinate regole. Affinché il *blending* abbia luogo e funzioni, è necessario che gli spazi interagenti posseggano degli elementi in assonanza analogica; da questo punto di vista, sia il gioco che il lager hanno bisogno, per il loro funzionamento, di un apparato di regole da seguire.

Il processo di attivazione del *blending* che struttura e mantiene la fiaba si avvia all’arrivo dei protagonisti nel campo di concentrazione, sollecitato dall’urgenza di dare risposta alle domande insistenti e perplesse del bambino riguardo alle costrizioni, apparentemente assurde, a cui la massa dei deportati viene sottoposta secondo dinamiche via via sempre più pressanti:

Giosuè: Me lo dici babbo che gioco è?

Guido: Bravo! Come che gioco è? È il gioco della cosa ... quello che t’ho detto! Noi siamo tutti concorrenti, no? Gli uomini di qua, le donne di là ... poi ci sono i soldati. Poi ci danno tutti gli orari.

Difficile, eh! ... Non è facile facile. Se uno sbaglia lo rimandano subito a casa. E chi vince prende il primo premio.

Giosuè: Che si vince babbo?

Guido: (esita) Si vince ... il primo premio, te l'ho detto!

Giosuè: Sì, ma che è?

Guido: È in difficoltà

Guido: È ... è ...

Lo salva lo zio.

Zio: ... Un carro armato!

Giosuè: Ce l'ho di già il carro armato!

Guido: Un carro armato vero, nuovo nuovo!

Giosuè si ferma con la bocca aperta.

Giosuè: Vero? (Estasiato) No!

Guido: Sì, non te lo volevo dire!

Giosuè: Come si fa ad arrivare primi?

Guido: Te lo dico dopo.

Giosuè: Un carro armato ...

Guido: ... Vero! (Benigni – Cerami 1998: 126-127)

[...]

Giosuè: Non ci credo che si vince un carro armato vero!

Guido: Ti dico di sì!

Giosuè: E che bisogna fare? La posso vedere la mamma?

Guido: Quando finisce il gioco. (*Ibid.*: 128)

[...]

Giosuè: E quando finisce?

Guido: Bisogna arrivare a ... a mille punti. Chi ci arriva vince il carro armato.

Giosuè: Il carro armato? Non ci credo. (Piagnucola) Ce la danno la merenda?

Guido (preso di sorpresa): La merenda? Ora vediamo ... si domanda, son tutti amici qua ... (*Ibid.*: 129)

Il *blending* consente a Guido di proteggere il giovane figlio dall'orrore del lager, *trasformandolo* in uno scenario alternativo più semplice da gestire grazie al modo in cui ruoli e condizioni sono

riproposti alla luce di un collegamento fondante (anche se realisticamente inconsistente) della realtà con la vita che il bambino conduceva prima della deportazione. Il processo di integrazione concettuale si esplicita attraverso il recupero di Guido, su più livelli, della memoria autobiografica di Giosuè. A questo proposito, il carro armato, che, secondo la lettura psicoanalitica del film, «non schiaccia la vita psichica ma al contrario la tiene viva, perché è un modo di dare forma personale a ciò che sembra sopraffacente» (Ferruta 2005: 87) svolge una importante funzione connettiva tra i due spazi interagenti, trattandosi, nel contempo, di un giocattolo caro al bambino, menzionato e mostrato più volte nelle scene della spensierata vita familiare, e di una macchina da guerra reale che fa presto la sua comparsa all'interno del lager.

L'idea di un'alterazione della realtà, con lo scopo di non allarmare il piccolo Giosuè sulle vere ragioni di quel viaggio - invero ignote allo stesso Guido che chiede, perplesso, allo zio "ma dove ci portano?" (Benigni – Cerami 1998: 118) - si prospetta già nel primo viaggio verso la morte, il tragitto percorso in camion verso la stazione. Tuttavia, le battute evasive e sornione del padre esplicitano il disagio interiore di chi non sa che cosa inventare, piuttosto che un vero piano dissimulatore:

Giosuè: Siamo arrivati?

Guido guarda due militari italiani dalla finestrella che sta dietro gli autisti.

Guido: No, è un passaggio a livello!

[...]

Giosuè: Babbo dai, me lo dici ora dove andiamo?

Guido (esita, improvvisa): E ... e ... si va lì a ... come si chiama quel posto? ... Me l'hai chiesto mille volte ... t'ho detto ... non te lo posso dire!

[...]

Guido: Giosuè, ma come «dove andiamo» ... Dài, ma non l'hai capito?

Giosuè fa di non con la testa.

[...]

Giosuè: Dove si va?

Guido: Si va ... si va ...

Ceca una risposta, ma non gli viene. Il bambino insiste.

Giosuè: Dove?

[...]

Guido: È una sorpresa ... questa è una cosa, mi vien da ridere ... Me l'ha organizzata anche a me mio babbo quand'ero piccino ... da schiantare dal ridere. Guarda, si va prima in un posto, c'è ... c'è una cosa che quando si entra si fa «Oh!» ma lì ci si sta poco. Poi un campanello fa ...

[...]

Giosuè: Eh?

Guido No, dico questo col campanello, con un dito ... casca e dopo ... naturalmente alle quattro chiudono, però noi ... ti piace?

Il bambino esita, incuriosito, anche se non ha capito un granché.

Giosuè: Sì, ma che chiudono alle quattro?

Guido: Ma come, non hai capito? Quello del campanello, prima, col dito, si chiama Asdrubale ... tu fai finta di non saperlo quando lo vedi.

Giosuè: Ma chi?

Guido: No, non te lo posso dire ... dài, l'ho promesso alla mamma. Se poi la mamma lo viene a sapere si arrabbia. Sai com'è fatta lei, no?

Giosuè: Ma dove andiamo?

Guido: Ma è il tuo compleanno ... (Benigni – Cerami 1998: 115-116-117)

Malgrado il ruolo di Guido all'interno dell'operazione di integrazione concettuale sia più facilmente riconoscibile, bisogna sottolineare che anche Giosuè ha un ruolo attivo nel processo di proiezione, e senza il suo contributo il *blending* non funzionerebbe: è lui, per esempio, a nominare per primo il gioco, assecondando poi, quasi sempre, le indicazioni fornite dal padre al fine di arrivare al primo posto. Seguendo le categorie di analisi narratologica introdotte da Palmer, il binomio padre-figlio può essere definito come unità di pensiero *intermentale*. Lo studioso sposta l'attenzione, che la letteratura narratologica ha concentrato sul pensiero privato e individuale dei protagonisti (2010: 39), sul ruolo che nella costruzione dell'intreccio

assume l'interazione tra personaggi che così vengono a strutturare un "pensiero" definito dall'autore *intermentale*, in virtù delle caratteristiche di condivisione e coralità su cui si modula l'azione. Ne *La vita è bella* l'istanza narrativa è affidata a questa unità di pensiero *intermentale*, il binomio padre-figlio, tranne che in quei segmenti di storia in cui la prossimità di aspettative e prospettive viene meno:

Giosuè (cupò): ... Dove sei stato?

Guido: Eh? Sono ... te l'ho detto, dovevo finire quella partita a briscola.

Giosuè: Ci fanno i bottoni, il sapone ...

Guido: Giosuè, cosa dici?

Giosuè: Ci bruciano tutti nel forno.

Guido: Ma chi te l'ha detto?

Giosuè: Un uomo s'è messo a piangere e ha detto che con noi ci fanno i bottoni al sapone. (Benigni – Cerami 1998: 158-159)

Guido: I bottoni ci fanno con le persone? E poi?

Giosuè: Ci bruciano nel forno!

Guido lo fissa e ride.

Guido (ride): Ci bruciano nel forno? Il forno a legna l'avevo sentito ma il forno a uomo mai eh! Oh, è finita la legna, passami l'avvocato! Oh, non brucia quest'avvocato, è proprio verde eh! Ma

dico ... Giosuè, lascia perdere va ... Va a finire che un giorno ti dicono che con noi ci fanno i paralumi, i fermacarte ... e te ci credi veramente. Parliamo di cose serie. Domani mattina io ho una corsa coi sacchi con quelli cattivi cattivi ... te ...

Giosuè (interrompe): No, basta babbo, io voglio tornare a casa.

Guido: Quando? Va bene, se vuoi andare a casa andiamo!

[...]

Giosuè (meravigliato): Si può andare?

Guido: Certamente! Non crederai mica che tengono qui la gente per forza! (Pensa) Ci si ritira, ci si scancella. Peccato, perché eravamo i primi. (*Ibid.*: 159-160)

Stanco, e allarmato dai racconti su quale sia la triste fine degli internati, e, quindi, la verità sul gioco di cui gli ha sempre parlato il padre, Giosuè, che vorrebbe rifiutarsi di proseguire, assolve qui la funzione di «continuing consciousness» (Palmer 2010: 40) mentre il *blending*, temporaneamente ridotto ai processi interiori di Guido, può essere ascritto solo al suo mondo interiore, e, dunque, a una unità di pensiero *intramentale*. Del resto, data la natura ed il ruolo di sostegno che esso assume nella diegesi, un prolungato rifiuto di Giosuè avrebbe causato la fine del *blending*, e, di conseguenza, della storia rappresentata.

A questo sistema di integrazione concettuale semplice si aggiungono nel corso della narrazione filmica altri spazi *input* che proiettano nello spazio misto (*blend*) nuovi elementi, attivando quello che Turner e Fauconnier definiscono un sistema di *blending* multiplo (2002: 279-298). Questo network integrativo più complesso e articolato funziona solo nella misura in cui ogni nuovo spazio sia in relazione con

l'altro, ovvero - data l'importanza che il paradigma cognitivo dà al sistema concettuale, inteso in termini di mappatura - che si mappi sull'altro. Nel caso de *La vita è bella*, nel sistema di integrazione concettuale semplice appena avviato si inseriscono subito caratteristiche nuove proiettate dal discorso del soldato nazista, e mappate nel riadattamento di Guido sul mondo esperienziale del figlio:

Caporale (in tedesco): Siete stati portati in questo campo per una sola ragione. Guido (traduce): Si vince a mille punti ... il primo classificato vince un carro armato vero ... (Benigni – Cerami 1998: 130)

[...]

Caporale (in tedesco): Avete il privilegio di lavorare per la grande Germania, per la costruzione di un grande impero!

Guido: Noi facciamo la parte di quelli cattivi cattivi che urlano. Quelli che hanno paura perdono punti!

[...]

Caporale (in tedesco): Tre sono le regole importanti. Uno: non tentare di scappare dal campo. Due: obbedire a tutti gli ordini senza domande. Tre: i tentativi di rivolta organizzata sono puniti con l'impiccagione. (Forte) Chiaro?

Guido (mostra tre dita): In tre casi si perdono tutti i punti. Li perdono ... uno: quelli che si mettono a piangere. Due: quelli che vogliono vedere la mamma. Tre: quelli che hanno fame e vogliono la merendina. (Forte) Scordatevela!

Caporale (in tedesco): Dovete essere felici di lavorare qua ... se seguite le regole non vi accadrà niente di male.

Guido: È facile essere squalificati per la fame. Io stesso ieri sono stato squalificato perché volevo a tutti i costi del pane con la marmellata.

Caporale (in tedesco): Obbedite!

Guido: di albicocche! (Ibid.: 131-132)

[...]

Caporale (in tedesco): Quando sentite il fischiello [...] ... Tutti fuori dalla camerata, immediatamente! [...]

Guido: Non chiedete i lecca lecca perché non ve li danno, ce li mangiamo tutti noi!

Caporale (in tedesco): Tutti in fila per due!

Guido: Io ieri ne ho mangiati venti!

Caporale (in tedesco): In silenzio!

Guido: Un mal di pancia ...

Caporale (in tedesco): Tutte le mattine ...

Guido: Però sono buoni.

Caporale (in tedesco): ... C'è l'appello!

Guido: Lascia fare!

Caporale (in tedesco): Ogni due settimane c'è un giorno di riposo, non si lavora.

Guido: Mettetevi in testa che è durissima, ma ci si diverte anche. (Ibid.: 132)

[...]

Caporale (in tedesco): Le zone di lavoro sono di là ...
Comunque com'è fatto il campo lo imparerete presto.

Il caporale va verso l'uscita.

Guido: Scusate se vado di fretta, ma come vi ho detto sto giocando a nascondino ... devo andare sennò mi fanno tana! (Ibid.: 133)

In quest'ultimo esempio, annotiamo che, nell'opera di proiezione/trasformazione del dato reale, le norme intimidatrici del militare vengono riportate da Guido come una serie di divieti al bambino su eventuali richieste, alcune delle quali già avanzate, che sancirebbero l'uscita dal gioco, proiezione fantastica della sua sicura condanna a morte.

Pur non parlando esplicitamente di *blending*, la chiave di lettura di Marcus, orientata verso una disamina che vede tutta la storia e la carica immaginifica dell'azione attraverso la parola pirandelliana sul *sentimento del contrario* (2002: 268-284), sostiene la teoria di integrazione concettuale qui applicata. Il ruolo del lettore/spettatore, a cui tanta

importanza è stata attribuita dalla poetica cognitiva nelle dinamiche della vita di un testo, emerge allora in tutta la sua evidenza, rientrando la categoria pirandelliana in un processo di esegesi il cui sviluppo si lega intimamente alla partecipazione attiva di chi fruisce di un'opera, ed è chiamato a leggere i suoi significati meno riconoscibili. A partire dalle riflessioni di Turner sulla natura letteraria della mente (1997), una significativa campionatura di letture cognitive di testi (Semino 2011; Tucan 2013) ha evidenziato il compito del lettore di mettere in relazione sezioni testuali diverse e, spesso, apparentemente lontane, proiettando in un ulteriore spazio il significato ultimo e nascosto di un'opera.

La disamina di Marcus, poi, si concentra sull'operazione di trasformazione della realtà condotta da Guido, intendendola in termini di *translatio*:

At the heart of Guido's humorist operation is the process of translation, understood both in the technical sense of linguistic shift and in the broader sense of *translatio*-a carrying across. The substitution of one perspective for another, the replacement of the Nazi program of dehumanization and destruction with an alternative program of games-manship winnable by all contestants, is a form of translation in this broadest sense (*ibid.*: 275).

Con grande sottigliezza, nella prospettiva della studiosa, si coglie e viene descritto il nucleo compositivo dell'opera, intorno a cui si sviluppa il resto dell'intreccio, fondato – come detto - su un articolato sistema di integrazioni, realizzate dal travasamento continuo di elementi reali nella progressiva costruzione di più mondi possibili (Ryan 1991).

La netta suddivisione del materiale narrativo in due parti, marcata dall'ingresso di Guido e Dora dentro la casa verde da cui, all'interno della stessa sequenza, esce subito dopo Giosuè, conferma l'impressione di chi ha visto ne *La vita è bella* due film in uno (Viano: 163). La struttura dicotomica del film, infatti, è rafforzata anche da una precisa

strategia cinematografica che inverte una tendenza del cinema classico di tipo narrativo in cui la descrizione di un evento che voglia apparire quanto più realistico e verosimile possibile è resa attraverso l'immagine nitida, col ricorso, invece, a immagini sfumate per la rappresentazione del sogno e della fantasia. La scelta di Benigni va verso una direzione esattamente opposta, e questa formula viene capovolta. La prima parte del film, che ha la funzione di un felice prologo alla tragedia, indulgiando sulla *love story* di Guido e Dora, si caratterizza per l'impiego di una fotografia chiarissima e luminosa, malgrado dalla storia rappresentata emerga esplicitamente tutto il carattere finzionale e fantastico della fiaba: vengono infatti ipotizzati dei presunti poteri magici di Guido che avrebbero giocato un ruolo fondamentale nella conquista della sua *principessa*. A visione ultimata, lo spettatore può ascrivere il tono magico al racconto che Guido deve aver fatto a Giosuè bambino, la cui voce narrante, ora adulta, dà *l'incipit* al film.

Nella seconda sezione del film, invece, la fotografia acquista toni decisamente più scuri che, con procedimento analogico, esprimono attraverso immagini sfocate, polverose e immerse nella nebbia la più cruda realtà della Shoah. Sebbene la scelta di questo tipo di iconografia non sia completamente sovrapponibile all'idea di *immagine-affezione* di cui parla Gilles Deleuze (2010: 101-108), gli studi del critico francese sollecitano a leggere il progetto creativo di Benigni come una riscrittura della memoria nella quale viene recuperato un postulato bergsoniano: nel tentativo di evocare un periodo della nostra storia «noi abbiamo coscienza di un atto sui generis per il quale ci distacciamo dal presente per metterci prima nel passato in generale, poi in una certa regione del passato: lavoro di brancolamento, analogo alla messa a fuoco di una macchina fotografica» (Bergson 2004: 114). Il nostro ricordo «appare come una nebulosità che si condenserebbe» (ibid.) Dissolvimento, temporaneo, dell'evento come rimando al dissolvimento della memoria che si è messa in azione, dunque. Laddove, nella cornice della fiaba "pietosa" per il figlio (l'amore privato che va al di là della tragedia storica pubblica), la realtà è più cruda, l'immagine diventa immaginario. Benigni incarna lo spirito di

sopravvivenza che va al di là della morte stessa (Agamben 2005). Il riscatto della dignità umana, seppur immersa nell'orrore della brutalità, sposa l'idea drammatica di "banalità del male" della Arendt, una banalità che consente poi la riduzione ad un copione ludico.

Inoltre, a sostegno di un'opera di immaginazione che non rinuncia a precisi e puntuali rimandi storici alla tragedia dentro cui prende vita la fiaba, va sottolineato che tutto ciò che avviene fuori dal *blending* - ovvero le scene in cui Giosuè non ha una parte attiva, o perché *off-screen* o perché dormiente - ricade sotto un punto di vista rigorosamente tragico. A questo proposito, seguendo il criterio inclusivista di Casadei che propone di «aggiornare le categorie ermeneutiche novecentesche, senza però azzerarle di colpo» (2011: 11), e denotandosi l'opera cinematografica per la gravidanza e la qualità delle sue immagini, sottolineiamo la funzione chiave delegata a due sequenze emblematiche de *La vita è bella*. La prima in cui, col bambino addormentato in braccio, Guido si ritrova davanti ad una montagna di cadaveri accatastati e pronti per essere bruciati; e la seconda, quasi a conclusione, che descrive la cattura e l'uccisione di Guido. Nella prima delle due sequenze a cui ci riferiamo, rafforzata semanticamente dalla proposizione prolettica di un suo frammento, è riconoscibile quella che Gilles Deleuze, all'interno dei suoi autorevoli studi sul cinema, descrive come *immagine-affezione*:

La cosa e la percezione della cosa sono una sola e stessa cosa, una sola e stessa immagine, ma rapportata all'uno o all'altro dei due sistemi di riferimento. La cosa è l'immagine così come essa è in sé, così come essa si rapporta a tutte le altre immagini di cui subisce integralmente l'azione e sulle quali essa reagisce immediatamente. Ma la percezione della cosa, è la stessa immagine rapportata a un'altra immagine particolare che la inquadra, e che ne trattiene un'azione parziale e vi reagisce solo parzialmente. Nella percezione così definita, non vi è mai altro o più che nella cosa: al contrario, c'è "meno" (ibid.: 82)

La sequenza che precede le orrende immagini ci mostra il viso stravolto di Guido che anticipa quello che si sta per vedere nell'immagine successiva: il cumulo di cadaveri. Lo spettatore si immedesima nel suo volto e il volto si riflette in ciò che un istante dopo prende corpo. Le due immagini, però, si mescolano fondendosi in una sola, realizzando un esempio di *immagine-affezione* che ha lo scopo di rendere nitida, secca e precisa la realtà dello sterminio a cui si riferisce con l'energia di un pugno nello stomaco diretto allo spettatore.

Nell'immagine quasi di chiusura, invece, con Giosuè nascosto dentro il mobile/casotto assistiamo alla fine del *blending*: l'asse visivo ed il punto di vista del bambino vengono a coincidere con quelli dello spettatore fino a quando, allontanato dallo sguardo del figlio, Guido – fuori campo - viene fucilato. Relegare la sua uccisione *all'off-screen* non è una scelta di comodo, che nega o sminuisce la brutalità della Shoah, poiché nella dialettica cinematografica il fuoricampo «non è una negazione; non basta nemmeno definirlo con la non-coincidenza tra due quadri di cui l'uno sarebbe visivo e l'altro sonoro [...] Il fuori campo rinvia a quanto non si sente né si vede, ed è tuttavia perfettamente presente» (Deleuze 2010: 29).

La riproposizione di immagini realistiche, legate allo sterminio, non colpisce quindi per densità del fenomeno ma per la spiccata crudezza con cui esse vengono rappresentate: «un orrore che, nascosto, è più evidente che se fosse mostrato» (Morandini 1997: 3).

Aver confinato la grande storia ai margini dell'intreccio principale, esplicitamente modulato intorno a dinamiche fantastiche che assumono quasi un carattere di necessità, non sottrae nulla alla realtà evocata. Del resto, come è stato osservato «to insist on a documentary approach to the representation of the Holocaust is to consign it to the archives, to embalm and distance it in a way that will deprive the history of its urgent moral claim to our attention» (Marcus 2002: 269). L'eroismo di Guido si svuota di ogni consacrazione epica, delineandosi – in sintonia con la tradizione postmoderna alla quale il film può essere ascritto – come lotta privata, che assurge alla più alta dimensione metaforica di una resistenza etica e civile.

Tutto il resto, il campo di internati, immortalato nel suo lento e raccapricciante cammino verso la decimazione è la cornice dentro cui assistiamo al sogno/*blending* di Guido, una cornice che assolve una funzione non meno importante della storia che racchiude, esortando lo spettatore a non dimenticare, e rappresentando – a pieno titolo – la versione realistica della Shoah. Da questo punto di vista, non può passare inosservato che il procedimento compositivo del regista, grazie alle modalità sopra esposte, si contamina con le tecniche espositive del teatro, creando una sorta di scena-nella-scena interna ad un più vasto disegno metateatrale, preciso rimando al plurilinguismo artistico che è cifra dell'arte di Benigni. Dietro le risate che le *gag* di Guido strappano al pubblico c'è costantemente lo sguardo stremato del resto degli internati, un coro muto di lutto e dolore che reca tutti i segni del campo di sterminio: è nel punto di vista di questo pubblico che lo spettatore ormai consapevole della verità storica della Shoah immedesima il proprio.

La prospettiva scelta da Benigni, che rinuncia al dominio di un taglio esclusivamente realistico, veicolando la materia trattata in percorsi stilistici opposti ma congruenti, denuda, certo, le attitudini dell'artista comico, ma si inserisce all'interno di una riflessione storica sulla Shoah che cerca di decostruire l'immaginario collettivo in cui gli internati figurano solo come "pecore al macello". Se un filone emergente della ricerca storiografica ha avviato, documentandolo, un processo di revisione storica che sottrae gli ebrei alla figurazione di vittime inermi (Agamben 1998), mostrando altresì le diverse forme di resistenza e mutuo soccorso interne al ghetto (Sessi 1999), e strutturate intorno a un preciso schema organizzativo, il significato de *La vita è bella* sembra anticipare tali tendenze di rettifica che denunciano l'urgenza di porre l'accento sulla necessità che oggi gli ebrei sentono di «conquistare una dignità negata per millenni dalle persecuzioni, dal disprezzo e dalla emarginazione» (Loewenthal 2014: 45).

Focalizzando l'attenzione su episodi di rivolta che riportano alla ribalta coraggiosi tentativi di riscatto e liberazione di gruppi tutt'altro che sporadici, Loewenthal, a proposito della memoria, osserva:

«Dunque se di memoria si tratta, doveva essere non delle vittime, condotte in massa alle camere a gas, ma di coloro che avevano trovato la forza e la consapevolezza per fare resistenza, opporsi a quella storia.» (*ibid.*: 38). L'evasione onirica si insinua nell'opera di Benigni come legge di necessità imposta dalle circostanze che non implicavano solo la condanna ad una morte certa, ma anche lo svuotamento di ogni dignità umana, nell'annientamento di qualsiasi caratteristica dell'uomo in quanto tale. La forza oppositiva della fantasia, e la fede incondizionata riposta in essa, dunque, si fanno allegoria di chi ha opposto realmente resistenza, celebrandone l'atto eroico e la memoria.

Il film, con un protagonista ebreo dal marcato accento toscano, si inserisce all'interno di un filone cinematografico italiano che negli anni novanta ha omaggiato la *toscanità*, investendola di una forte carica satirica (Fava 1997: 15), ma in questo caso affranca la storia da preclusioni di tipo nazionalista, universalizzandone la portata storica e ricordando che la Shoah è stata innanzitutto un genocidio contro l'umanità, prima di profilarsi come l'incubo folle dello sterminio di una razza.

La vita è bella è la storia della vittoria del bene sul male in senso ontologico, che racchiude una storia di vittoria del male sul bene in senso storico. Non si può dire, infatti, che nel film venga adottata una prospettiva consueta che faccia da lente privilegiata di osservazione. Nell'opera l'impianto denotativo consolidato nell'immaginario collettivo che definisce il mondo dei "buoni" e quello dei "cattivi", è non rivisto o scompaginato, ma riscritto su un diverso registro che utilizza il ridicolo come cifra del male operante il tragico. Nel film, dunque, le categorie oppositive bene/male vengono, all'interno della fenomenologia dello spazio *blended*, caratterizzate spesso dal contrario dei loro segni storicamente denotati. Così, il progetto più folle partorito dal Terzo Reich viene descritto nella scrupolosa attenzione al funzionamento della macchina orrorifica attraverso stilemi caricaturali che sottolineano, in fondo, l'assurdità irrazionale sottesa a qualsiasi piano di sterminio. Questo tipo di procedimento, infatti, denuda l'adozione di un taglio - un punto di osservazione - che coglie l'anima

deturpata del male e la esprime attraverso una gestualità non-umana, in qualche modo meccanica, e quindi grottesca, che induce alla risata non allegra, secondo i meccanismi indicati da Bergson nelle dinamiche del comico.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005
- Id., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Boringhieri, 1998
- Benigni, Roberto – Cerami, Vincenzo, *La vita è bella*, Torino, Einaudi, 1998
- Bergson, Henri, *Materia e memoria*, Ed. Adriano Pessina, Bari, Laterza 2004
- Bergson, Henri, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 1994
- Boezio, Sara, “La poetica cognitiva tra scienze cognitive e critica letteraria: presupposti e convergenze”, *Italianistica*, 3 (2011): 19-46
- Bosworth, Richard J. B., “Life is beautiful”, interview *The Europeans*, Abc Radio National, 25 July 1999
- Bruck, Edith, “L'inverosimile favola del lager di Benigni”, *L'unità*, (18 Gennaio 1998): 1
- Casadei, Alberto, *Poetiche della creatività, Letteratura e scienze della mente*, Milano, Mondadori, 2011
- Cavaglioni, Alberto, *Ebrei senza saperlo*, Napoli, L'ancora, 2002
- Deleuze, Gilles, *L'immagine – movimento*, Milano, Ubulibri, 2010
- Fauconnier, Gilles – Turner, Mark, *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*, New York, Basic Books, 2002
- Fava, Claudio – Viganò Aldo, “Che errore la regia”, *Rivista del cinematografo* 12 (1997): 14-15
- Ferruta, Anna, “Sopravvivere. Le attività espressive nelle istituzioni di cura”, *Teoria e tecnica della clinica in comunità terapeutica*, 5, 27, (2005): 85-98
- Forgacs, David, *Rome open city*, London, British film institute, 2000
- Gibbs, Raymond, *The poetics of Mind: figurative thought, language and understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994

- Gilman, Sander, "Is life beautiful? Can the Shoah be funny? Some thoughts on recent and older films", *Critical Inquiry*, 26 (2000): 279-308
- Hogan, Patrick, *Cognitive Science, Literature, and the Arts, A guide for Humanists*, London, Routledge, 2003
- Lakoff, George – Johnson, Mark, *Metafora e vita quotidiana*, Ed. Patrizia Violi, Milano, Bompiani, 2007
- Lakoff, George – Johnson, Mark, *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*, New York, Basic Books, 1999
- Loewenthal, Elena, *Contro il giorno della memoria*, Torino, add editore, 2014
- Manne, Robert, "Life is not so beautiful", *The age*, (12 Feb. 1999): 13
- Marcus, Millicent, *After Fellini, National Cinema in the Postmodern Age*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2002
- Morandini, Morandino, "Il bello di Benigni", *Cineforum* 37 (1997): 3-5
- Palmer, Alan, *Social Minds in the Novel*, Columbus, The Ohio State University Press, 2010
- Rossi, Federico, "La poetica cognitiva: pro e contro", *Italianistica*, 3 (2011): 27-60
- Ryan, Marie Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991
- Russo Bullaro, Grace (ed), *Beyond life is beautiful, Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*, Leicester (UK), Troubador Publishing Ltd, 2005
- Semino, Elena, "Blending and characters' mental functioning in Virginia Woolf's Lappin and Lapinova", *Language and Literature*, 15, 1, (2006): 55-72
- Sessi, Frediano, *Auschwitz 1940-1945*, Milano, Bur, 1999
- Stockwell, Peter, *Cognitive Poetics, an introduction*, London, Routledge, 2002
- Tucan, Gabriela, "Cognitive Poetics: Blending Narrative Mental Spaces. Self-Construal and Identity in Short Literary Fiction", *Enthymema*,

VIII 2013, 38-55, <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>,
online (ultimo accesso 16/02/2014)

Turner, Mark, *The Literary Minds*, Oxford, Oxford University Press, 1996

Viano, Maurizio, "Life is beautiful: Reception, Allegory, and Holocaust
Laughter", *Annali d'Italianistica* 17 (1999): 155-171

Vogelmann, Daniel, "Life is beautiful", *Il Tirreno*, (18 Dic. 1997): 1

L'autore

Emanuele Broccio

Emanuele Broccio è Dottorando in Scienze cognitive (*Curriculum* della Performance) presso l'Università degli studi di Messina. Si è occupato di problemi di intertestualità nel Teatro di Beppe Fenoglio, e di questioni di Poetica cognitiva, pubblicando articoli su Rivista.

Email: manuel_broccio@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Broccio, Emanuele, "La vita è *blending*. Per un'analisi integrata del film di Roberto Benigni", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>