

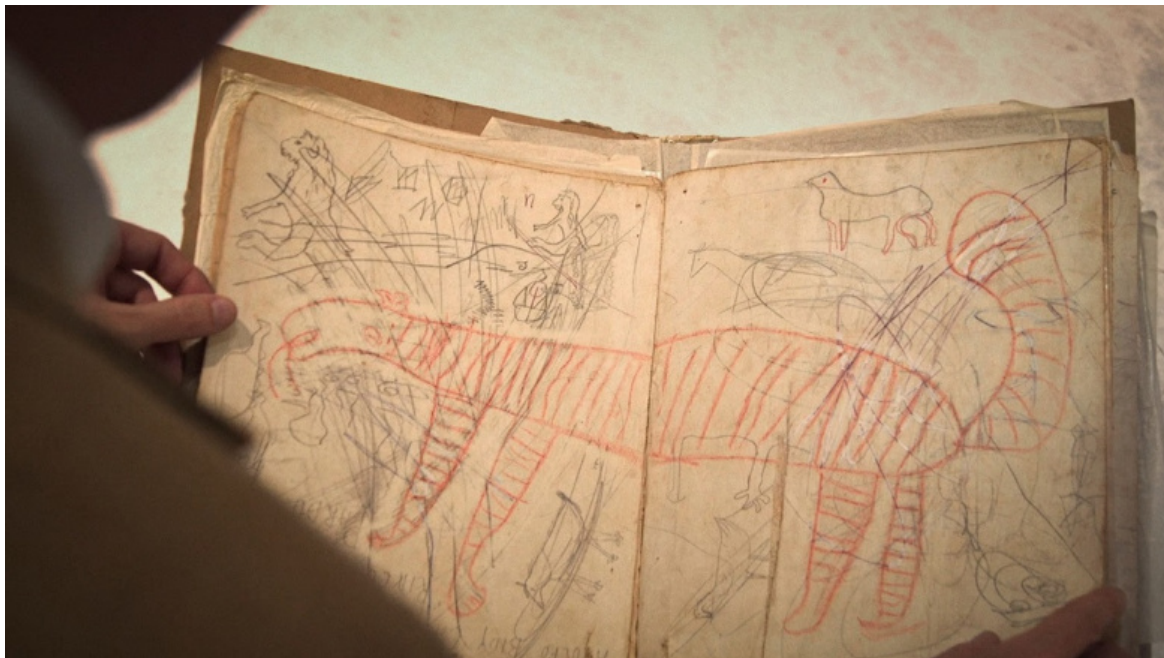
Di tutti e di nessuno. The Echo Chamber

Claudio Cinus

1 Ottobre 2026

I festival del cinema hanno un funzionamento simile alle camere dell'eco: non quelle fisiche, che servono a generare il riverbero dei suoni, ma quelle metaforiche, in cui idee e informazioni vengono insistentemente ripetute all'interno di un sistema definito. Passando da un film all'altro per più di una settimana, dentro una bolla solo parzialmente collegata al mondo esterno, tornano continuamente pensieri, trame, nomi, con collegamenti che sembrerebbero impossibili in qualunque altro contesto.

Ad esempio, una citazione di Jorge Luis Borges ha aperto il thriller fantapolitico *Jupiter*, presentato a Venezia 83 fuori concorso, e al Lido, un paio di giorni dopo, proprio lo scrittore argentino è stato il soggetto dello smisurato documentario *Biografía de Jorge Luis Borges* diretto da Mariano Llinás che, col suo consueto tono scanzonato e dilagante, si è concentrato più su sé stesso alle prese con la realizzazione di un film assai complicato anziché su Borges, della cui letteratura non può imparare nulla chi già non la conosca (ma può scoprire perché non vinse mai il Nobel). Come linee guida per la biografia di una figura fondamentale della letteratura argentina, Llinás ha scelto i luoghi in cui Borges aveva vissuto e gli oggetti raccolti in una grande collezione privata dell'Institute for Studies on Latin American Art di New York; uno di quegli oggetti era una lettera originale riguardante la trasposizione cinematografica di un racconto di Borges, poi diventato *Strategia del ragno* di Bernardo Bertolucci.



Fotogramma da *Biografía de Jorge Luis Borges*, di Mariano Llinás.

Seguendo l'eco, le risonanze veneziane ci hanno così portato verso il più lungo dei film di una selezione della Mostra del Cinema che di opere di lungo minutaggio ne ha proposte fin troppe: *Joie de vivre*, 435 minuti (divisi in due parti, per non esigere prove di resistenza esasperanti dagli spettatori) che Luca Guadagnino ha ideato innanzi tutto per analizzare il cinema di Bertolucci, spostando poi il discorso anche su come la cinefilia, e quindi l'analisi dei film d'autore, sia cambiata nel corso degli anni e si sia evoluta nelle nuove generazioni.

Anche se sembra paradossale, considerata la durata, l'intento di Guadagnino non era una rigorosa ed esaustiva analisi di tutte le opere di Bertolucci, quanto l'approfondimento su alcuni specifici temi, tanto che proprio *Strategia del ragno* è uno dei film cui è dedicato solo qualche fotogramma, senza alcuna analisi critica. È invece presente un lungo segmento in cui Guadagnino ha affrontato estensivamente, con la collaborazione di vari ospiti, l'argomento che non poteva restare tabù: il rapporto tra Bertolucci e Maria Schneider sul set di *Ultimo tango a Parigi*.

L'umiliazione subita dall'attrice, non messa in discussione da nessuno, è stata raccontata, analizzata, sviscerata, anche attraverso le interviste in cui i due protagonisti hanno personalmente raccontato la loro versione dei fatti: un utile lavoro di trasparenza, perché le semplificazioni portano facilmente a esasperazioni. Sarebbe bastato sentire il tono di una domanda fatta al termine della proiezione di *Une femme aujourd'hui* di Robert Guédiguian (in concorso alle Giornate degli Autori), quando l'eco del fantasma di Bertolucci si è sentito ancora una volta, con sfumature fortemente negative, nel momento in cui alla

protagonista Marilou Aussilloux è stato chiesto di parlare del monologo teatrale *Seule comme Maria*, in cui ha interpretato Schneider provando a dare voce al suo trauma.



Fotogramma da *Joie de vivre*, di Luca Guadagnino.

Guadagnino ha voluto fare un film su Bertolucci proprio per il timore che la *cancel culture*, attaccando la sua persona, portasse nel dimenticatoio anche la sua filmografia, come sembrava stesse effettivamente per accadere quando le proteste delle associazioni femministe causarono la cancellazione della proiezione di *Ultimo tango a Parigi* alla Cinémathèque française, alla fine del 2024.

Che Bertolucci finora l'abbia scampata, e perciò non sia considerato materia da evitare, è stato certificato proprio dalle rievocazioni di quest'ultima Mostra di Venezia culminate con la presenza in concorso di *The Echo Chamber*, enfaticamente pubblicizzato come tratto da un'ultima sceneggiatura che non fece in tempo a dirigere prima di morire: il suo nome, nella locandina, è opportunamente scritto una riga sopra quelli delle altre due sceneggiatrici Ilaria Bernardini e Ludovica Rampoldi.

Il compito di dirigere il film è stato affidato ad Andrea Pallaoro, che per il prestigio dell'operazione si è convinto, per la prima volta, a lavorare su un testo non scritto personalmente; la spinta promozionale del nome di Bertolucci, assieme al cast internazionale composto da Luca Marinelli, Alicia Vikander e Susan Sarandon, gli ha permesso di ottenere di gran lunga il migliore incasso della carriera, ma solo perché i suoi film precedenti non avevano trovato un pubblico al di fuori del circuito festivaliero (e in particolare della bolla del Lido di Venezia, dove il

direttore artistico Alberto Barbera ha invitato tutti i suoi lungometraggi).

Lo spunto per la sceneggiatura è nato da un vincolo categorico: i problemi di mobilità di Bertolucci, che si spostava su una sedia a rotelle a causa dei pluriennali mali alla schiena peggiorati sensibilmente negli ultimi anni della sua vita. L'appartamento in cui si svolge interamente *The Echo Chamber*, più che un personaggio, era un obbligo inderogabile, cui Pallaoro però non si è voluto sottrarre. Il punto di partenza, come raccontato dalle sceneggiatrici, era la storia di due persone che condividono un appartamento senza incontrarsi mai: la trama si è poi sviluppata nella relazione tra il produttore musicale Leonardo (Marinelli) e la sua fisioterapista Anne (Vikander) i quali in effetti, per un certo periodo di tempo, occupano le stanze dell'appartamento di Leo in momenti diversi della giornata, lei di giorno e lui di notte. È la conseguenza di quanto accade nella prima scena, quando Leo ha un'overdose di cui Anne si sente in parte responsabile: i flashback mostrano come si erano conosciuti e come il loro rapporto fosse passato da professionale a personale, mentre la vicenda prosegue mostrando Leo alle prese con la riabilitazione, e la realizzazione di un album con Ava (Sarandon), una famosa cantante lontana da anni dalle scene il cui ritorno è molto atteso.



Andrea Pallaoro con Luca Marinelli e Susan Sarandon sul set di The Echo Chamber.

Leo ha un dolore cronico alla schiena, che è l'altra eredità palese della genesi bertolucciana e porta in dote anche l'idea assai discutibile che si debba abbracciare il proprio dolore affinché si possa produrre arte: Anne è pentita di averlo introdotto ai farmaci oppiacei, dopo l'overdose non ha il coraggio di riprendere la relazione come se nulla fosse e lo fa obliquamente, lasciando segni della sua presenza diurna che Leo trova in casa la sera, al ritorno dal lavoro negli studi di registrazione, come se la loro relazione sospesa violentemente avesse bisogno di un periodo di distanza, ma non di completo distacco.

Eppure, a voler trovare qualcosa di controverso nella sceneggiatura, bisognerebbe ammettere che quella tra i due protagonisti non è una vera storia d'amore – sebbene tormentata e sofferente, come viene presentata anche nella sinossi ufficiale. Leo è un manipolatore che riesce a ottenere ciò che vuole da due donne completamente diverse: Anne si lascia trascinare in una relazione su cui non ha alcun controllo e che per lei diventa una dipendenza speculare a quella che Leo sviluppa non per lei, ma per gli oppiacei; Ava ha un carattere forte, la saggezza delle sue esperienze, ma infine accetta tutte le decisioni artistiche di

Leo su cui pure aveva delle fondate riserve.

La costrizione autoimposta di non portare mai la macchina da presa fuori dall'appartamento, percependo uno sforzo di autocontrollo solo quando l'inquadratura su una finestra permette di osservare uno spicchio incompleto di mondo esterno, quasi sembrando volersi buttare giù, è ciò che più fa mancare l'impronta del cinema di Pallaoro, di cui si ricordavano personaggi sempre alla ricerca di un movimento salvifico fisico, e non solo morale.

I membri della famiglia di *Medeas*, il suo primo film in concorso a Orizzonti nel 2013, trovavano disperazione e conforto muovendosi negli spazi aperti delle fattorie statunitensi; la protagonista di *Hannah*, per cui Charlotte Rampling vinse la Coppa Volpi nel 2017, provava a liberarsi del peso di un matrimonio disfatto e gravato da segreti indicibili proprio allontanandosi dall'appartamento che aveva condiviso col marito; quello di *Monica*, in concorso nel 2022, era invece un ritorno a casa, un viaggio opposto che però aveva sempre lo scopo di superare un trauma passato, manifestatosi nell'essere diventata irriconoscibile persino alla madre gravemente malata. Spazi aperti e movimenti sono ciò a cui Pallaoro ha rinunciato per collocarsi nel mondo artistico di Bertolucci, ma è difficile non provare la sensazione di una quasi-imitazione che ha perso la forza della riconoscibilità di un cinema ostico, ma personale.



Alicia Vikander e Luca Marinelli in una scena del film.

Sebbene li abbia trovati già pronti e definiti, tutti i personaggi sono perlomeno coerenti con la scarsa eloquenza che caratterizzava quelli dei film precedenti di Pallaoro: come se un sospiro, un gesto, un'espressione accentuata ben visibile su un volto, siano sempre più aderenti alla sua idea di un cinema rigidamente indecifrabile, rispetto a un dialogo che possa chiarire qualcosa. Durante una conversazione nella prima fase della loro frequentazione, Anne chiede a Leo un parere da esperto su quale sia il contrario della musica, se il rumore o il silenzio; è una delle tante domande senza risposta, anche se il finale del film sembrerebbe pendere verso il silenzio, cioè l'assenza di suono e parola, nel ritorno di Leo a uno stato quasi infantile.

Il rumore è un suono irregolare, imprevedibile, sgradevole: caratteristiche che questo film cerca di evitare; preferisce alternare musica a silenzio, passando da un impianto rigido e ripetitivo all'assenza di ogni struttura narrativa classica che possa dare sostanza alla tenuità dei sentimenti che si propone di raccontare. Può essere sottile, la differenza tra chi evidenzia poco perché crede nel mistero che ogni spettatore deve risolvere, e chi invece non ha molto da dire; ma in un film di paternità e maternità multiple, meriti e colpe appartengono a tutti e nessuno.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

